

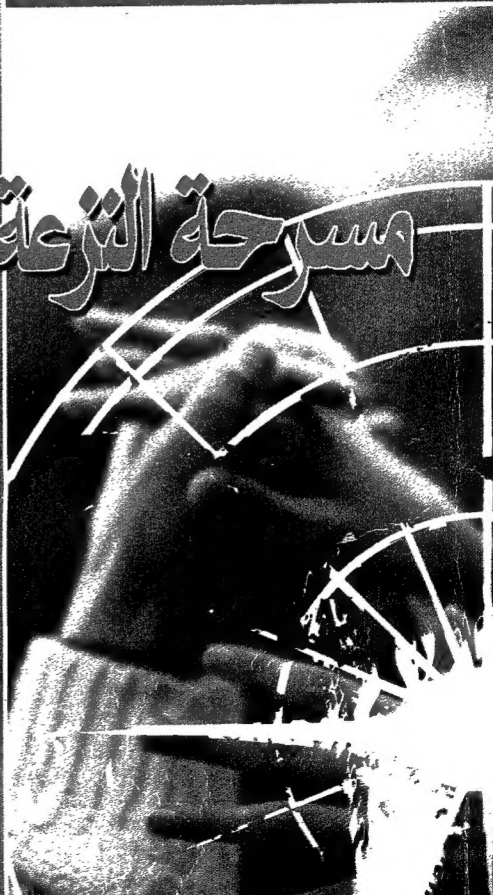
١٩

وزارة الثقافة  
مهرجان القاهرة الدولي  
للمسرح التجريبي



# مسرح التزعة القومية

تأليف: كيكي جونايدو  
ترجمة: د. محرم فرج  
مراجعة: أ.د. محمد عثاني







# مسرحة النزعة القومية

تأليف: كيكي جونا ريدو  
ترجمة: د. سحر فراج  
مراجعة: أ.د. محمد عناني

تصميم وتنفيذ: أعمال صفوت الأنسى  
مطابع المجلس الأعلى للكتاب

تُرجم هذا الكتاب عن الأصل الانجليزي :

# **Staging Nationalism Essays on Theatre and National Identity**

**edired by  
Kiki Gounaridou**

**Mcfarland & Company, Inc., Publishers**

**Jefferson, North Carolina, and london**

**2005**



## كلمة وزير الثقافة

كانت وما زالت حقيقة أن المسرح فى العالم يتغير، ويتطور، ويتجاوز إمكاناته المحدودة، سعيًا إلى آفاق تثرى القيمة الدلالية للتعبير، بتجديد أدواته وفضاءاته، تعدد حقيقة راسخة، لكن كان وما زال هناك من يتصورون أن المسرح هو كما هو، وسيظل هو، وأصحاب هذا التصور ينكفثون على أنفسهم بأوهامهم، ويستغرقون فيها، ويتصدرون لمصادرة كل محاولة للتطور باعتراضات ترتبط بحدود معرفتهم لممارستهم التى تهددها حقيقة هذا التطور.

وكان علينا التأسيس لمنهج تطرح من خلاله تلك الحقيقة عمليا، وهو ما لا يتم إلا فى ظل التفتح الإنسانى، والقدرة على التواصل، بحيث تتمكن تلك الحقيقة من امتلاك سياق تنطلق منه، فتطرح نفسها أمام الناس للتداول. ولا شك أن مبادرتى بتأسيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، كانت تستهدف خلق مسار يتجاوز مجرد تأكيد حقيقة أن المسرح قد تطور، إلى

ضرورة تأكيد قيمة الحرية بعامة، حرية المبدعين والمتلقين فى مسألة هذه الحقيقة، التى تأخذ معنى تعرف ما يجرى، حتى يتحقق للجميع حريتهم المطلقة لإرادتهم، من دون تزوير، أو شطط، أو الوقوع أسرى من يتصورون أنهم يمتلكون حق احتكار الرأى الصائب، بمصادرة تلك الابتكارات الجديدة المؤثرة فى فهمنا للعالم. كان وما زال همى إضاءة معنى الممارسة التواصلية، إذ لا يكفى أن تفكر النخبة، بل لا بد من معابر إلى الحس المشترك بين الناس، ليتأملوا تلك الإبداعات الجديدة، فيكتسبوا وفق هذا المعنى، التأمل النقدى لواقعهم، ويصبحوا بذلك هم إرادة تغيير هذا الواقع.

**فاروق حسننى**

**وزير الثقافة**



## كلمة رئيس المهرجان

لا خلاف أن كل مشروع للتغيير لا بد أن ينتبه -بقدر حرصه على النجاح- لشبكة تحولات التصورات والممارسات فى رahn المجتمع زماناً ومكاناً، إذ هذه التحولات تحكمها أبعاد ثلاثة، هى: المَجْرَب، والمَدْرَك، والمتخيل، والتي لا تنجو أية ممارسات للتغيير من تأثيرها، الذى يتبدى فى نوع التوتر ودرجته فى مواجهة هذا التغيير. ونحن جميعا شهود على جولة من المستجدات والمتغيرات التى جرت فى العالم، يمثل بعضها نوعاً من القطع مع ارتباطات، وبعضها يجلب تفجراً يهدد منطق سائد بالزوال، أو بتجاوز شروط بعض المراكز والأوضاع، وقد تنوعت ردود الأفعال تجاه تلك المستجدات بين الغضب، والمقاومة، والموافقة.

بالطبع لم ينبُج المسرح وقيمه الجمالية من طوفان هذه المستجدات، لا سيما أن مستجدات التكنولوجيا بثورتها التى لا تنتهى قد ولدت خطوطاً واضحة من الصراعات، رهاناً على تحولات جذرية فى بنية المسرح، انطلاقاً من أنه

ليس نسقًا مغلقًا، أو ثابتًا من الإدراكات. ولأنه أحد القوى الفاعلة فى المجتمع التى طالتها هذه المستجدات، فلا بد له من أن يتحرر من أية قبضات مسبقة، وعليه أن ينجز خطوات تحولاته، متخليًا عن عزلته التى تحجب عنه الاستفادة من تلك المستجدات، وذلك كما يؤكد الكاتب المسرحى الألمانى "تاتكريد دورست" فى نص رسالته إلى العالم فى الاحتفال بينوم المسرح العالمى عام ٢٠٠٣، بأن المسرح فن غير صافٍ، وأن المسرح لا يتوانى عن تسخير كل ما يجده فى طريقه إلى مصالحه الخاصة، ويظل أبداً قادراً على تطوير قوانينه، وهو حتماً غير محصن ضد مستجدات عصره، وأنه يستمد خيالاته من وسائل إعلام أخرى. لكن على الجانب الآخر فإن المعارضين لاستخدام المستجدات يتهمون الدعوة باستخدام التكنولوجيا بأنها مجرد نظريات فوقية "Meta Theorics"، تزعم الاكتمال معرفياً أو مادياً، لتؤكد الطابع الاستبدادى والقمعى، أو بأنها تعتمد على ما هو عرضى "Accident" ومتغير، وليس ثابتاً ليصبح متحكماً فى تبادلات البشر، أو بأنها محض نزعة تلفيقية "Syncretism"، أو انتقائية "Electism"، إذ تأخذ من مصادر مختلفة، وعلى نحو سطحي، لتصوغ أشكالاً أو صوراً دون شرط التماسك المنطقى، أو التبرير العقلى، فى حين أن أصحاب توجهات التغيير

باستخدام المستجدات في المسرح يؤكدون تفجر الحدود، وتآكل المعايير التقليدية، ويصرون على مواجهة كل ما هو شكلي ومتكرر. ولا شك أن هذا الواقع قد شكل في زمن واحد عالين مختلفين، تجسدهما ثقافتان، كل منهما تطرح تصوراتها، وتستهدف متخيلاً، وأفقاً مختلفاً يمثل لكل منهما عالماً كاملاً من الرؤية والمعنى.

ولقد حرص مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته التاسعة عشرة، على أن يطرح للنقاش في ندوته الرئيسية، قضية "التجريب المسرحي والتكنولوجيا" ليستجلى هذه الإمكانيات الثقافية التي تسعى إلى فتح آفاق تحرير من القيود الثابتة، باستخدام مستجدات التكنولوجيا، ويفحص أيضاً تلك التوجهات المضادة لاستخدام التكنولوجيا في التجريب المسرحي تأليفاً وإخراجاً بمنظور نقدي لإبداعاتها من خلال محاور أربعة يشارك فيها كوكبة من المتخصصين من شتى بلاد العالم.

إن مستجدات التكنولوجيا طرحت تحدى الثورة الرقمية، الذي أثار الانتباه من خلال وسائل الاتصال الجديدة، التي تشمل أفراداً مبعثرين جغرافياً، وتسمح لهم كذلك بالإسهام والتفاعل معاً، وهو ما استولد ما

يسمى "بالمسرح الرقمي". صحيح أن تجارب هذا المسرح المستجد قد بدأت عام ١٩٦٦ - كما يشير الباحث البولندي "ماريك هولينسكى" فى كتابه "الفن والكمبيوتر" - لكن الصحيح أيضاً أن "تشارلز ديمير" يعد رائداً لهذا النوع من المسرح، إذ قدم عام ١٩٨٥ أول مسرحية رقمية عبر شبكة الإنترنت، تتجاوز المفهوم التقليدى للمسرح، ليصبح المتلقى فيها مؤلفاً أيضاً يطرح خياراته وتخيالاته فى مسار الأحداث وتركيبها، وامتلكت هذه المسرحية خصوصية استعصاء قراءتها إلا عبر شاشة الإنترنت، لذلك فإن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، لكى تستكمل حلقة النقاش أبعادها، بحثاً عن حسابات الكفاءة فى تلك المستجدات التى تصل بها إلى أفق أداء يتلام مع مقصدنا البشرى، قد خصص "للمسرح الرقمى" مائدة مستديرة، وورشة عمل يشارك فيهما مجموعة من المختصين عالمياً الذين توفرنا على دراسة هذا المسرح الوليد، بالإضافة إلى مجموعة من شباب أكاديمية الفنون، التى كان لى شرف رئاستها، حيث أوفدوا فى بعثات إلى أوروبا لدراسة هذا التخصص الجديد. كما يصدر المهرجان ضمن مجموعة إصداراته السنوية المترجمة عن لغات متعددة- كتاباً عن "المسرح الرقمى" لمؤلفه "أنطونيو بيهتسو"، الذى -مشكوراً- منح المهرجان حق ترجمة الكتاب مجاناً، ويشارك فى المائدة المستديرة، وورشة العمل.

لا شك أن هذه الجهود ما كان لها أن تتحقق إلا بفضل إيمان وزير الثقافة  
فاروق حسنى بتحرير الطاقات المبدعة للتفكير، تعزيزاً للتقدم بوصفه لب كل  
ما هو إنسانى.

د. فوزى فهمى  
رئيس المهرجان



# المسرح والقومية: مقدمة وتعريف

كيكى جوناريدو

عندما تقرر أمة ما البحث عن إحساس بالهوية القومية، تتجه احتفالاتها الثقافية للتعبير عن حدث في الماضي يمثل علامة ثقافية بارزة في تاريخها. كانت هذه هي المقدمة الأساسية لسينمار "تكوين الهوية القومية عن طريق إعادة بناء الثقافة القومية" والذي أُقيم عام ٢٠٠٢ خلال مؤتمر الجمعية الأمريكية لأبحاث المسرح ASTR في فيلادلفيا. ناقشت مقالات السينمار بصفة أساسية استخدام المسرح في بناء الهوية الثقافية القومية. وناقش المشاركون العلاقة بين القوة السياسية وبناء أو هدم الهوية الثقافية، كما تم بحث الوسائل التي يمكن للأمم من خلالها صنع ثقافة "نيوكلاسيكية" من أجل وضع صورة جديدة للهوية الثقافية القومية الخاصة بها. وكما يتضح من موضوع السينمار فهذه "النيوكلاسيكية" الثقافية تهدف لإيجاد إحساس بالهوية القومية؛ ولذلك نادراً ما يتم ذكر الثقافة الكلاسيكية في تركيباتها.

بدأ اهتمامي بالعلاقة بين المسرح والقومية منذ عام ١٩٩٧ ، عندما قام ماثياس لانجوف Mathias Langhoff بإخراج مسرحية الجاربات *The Bacchae* ليوريبيديس Euripides للمسرح القومى لشمال اليونان وتبعه جدال كبير. وقد ناقشتُ في مقالتي في السينمار هذا المثال لبناء وهدم الهوية الثقافية القومية ، من خلال الأداء في مسرحية الجاربات. ومن الضروري في هذه المقدمة الإشارة لهذه المسرحية بشكل مختصر نظراً لطبيعتها الجدلية.

يدرك المسرح القومي لشمال اليونان والعديد من شركات تمويل المسرح ارتباط الجمهور المعاصر بالمسرحيات الإغريقية القديمة، الكوميديا والتراجيديات، كجزء من رسالته الثقافية. فهناك العديد من العروض التي تقام صيفاً لأيسخولوس وسوفوكليس ويوروبيدس وأرسطوفانيس في مسرح إبيدورس الإغريقي المفتوح وفي غيره من المسارح المفتوحة. وقد عُرضت مسرحية الجاريات على مسرح يوبيدورس في صيف ١٩٩٧، ثم عُرضت مرة أخرى في خريف نفس العام أثناء المهرجان السادس لاتحاد مسارح أوروبا. وقد أثارت المسرحية جدلاً صاعداً لدى جمهور المسرح والنقاد فيما يتعلق بقضية الهوية الثقافية القومية اليونانية، ودور التراجيديات في تكوين هذه الهوية ووسائل تقديم لانجوف للعلاقة بين العرض والهوية في الثقافة اليونانية المعاصرة.

بعد العرض الأول لمسرحية الجاريات أصبح الجمهور وقراء الصحف والرأي العام جزءاً من هذا الجدل، وهو ما يُعد من النقاط البارزة في تاريخ المسرح اليوناني الحديث. فلقد عكست المسرحية التحولات الدرامية في المجتمع اليوناني المعاصر خلال العقد الأخير. حيث توغلت جماعات عرقية وعنصرية مختلفة، من أفريقيا وأوروبا الشرقية والشرق الأوسط في التعداد السكاني الأصلي ثقافياً ولغوياً وتعرض العديد من الدول الأوروبية لنفس التوغل والهجرة خلال السنوات العشر الماضية. وفي اليونان تحديداً، ظهر هذا التوغل في التغيرات الاجتماعية التي حدثت أثناء تلك الفترة، كما ظهرت في تغيرات القواعد التي تحكم الإنتاج الفني بما فيها المسرح في المجتمع اليوناني.



وتناول قلة من المخرجين والممثلين والمصورين آثار هذه الثقافة المتداخلة الجديدة ، كما تناولوا التغيرات الثقافية الموجودة بالفعل فى المجتمع اليونانى قبل "غزو" هذه السنوات العشر الأخيرة.

قدّم ماثياس لانجوف مسرحية الجاريات متناولاً العديد من هذه الموضوعات بناءً على ثلاثة مستويات:

١- النقد الثقافى للمجتمع اليونانى المعاصر عن طريق بحث الأساطير القديمة ، وقد ظهر هذا فى كورال النساء اللاتى يرتدين ملابس وأحذية زاهية الألوان وينشغلن بالأعمال المنزلية اليومية وقراءة المجلات المعروفة والفناء ثم يتخذن أماكنهن على يسار المسرح الذى يُعد جزءاً من الجزر، حيث يسبق هذا المشهد صورة لقطعة لحم نيئة معلقة، والذى يشير لمكانة المرأة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. ولكى تكتمل هذه الصورة ، يظهر على المسرح إعلان ضخّم عن زجاجات المياه المعبأة وهوائى تليفزيون أعلى السطح وتليفون ومصابيح هالوجينية وراديو يذيع مباراة كرة قدم، وكادموس وهو يغنى الأغانى الشهيرة، ويتناول القهوة اليونانية التقليدية. ويضيف لانجوف لهذه الصورة متنوعة الثقافة الشعبية، الأمريكية والأوروبية، أفلام ومسلسلات هوليوود (وخاصة شخصيات المسلسل الأمريكى الرحلة بين النجوم *Star Trek* ) ورؤى تحققت فى خطاب ديونيسيوس الأخير. ويُسمع خطاب ديونيسيوس خلف لوحة الدعاية الضخمة بينما يأتى من ناحيته ضوء ساطع باتجاه الممثلين. ثم ينظر الممثلون ناحية الضوء حاجبينه عن أعينهم بأيديهم، وهى صورة تليفزيونية سينمائية شهيرة.

٢- يتناول المستوى الثانى التعليق اللغوى على هذا المجتمع مختلط الأجناس حيث لا يوجد تواصل لغوى بين الأفراد الذين ينتمون لأصول عرقية مختلفة. فهناك شخصيات تتحدث بلهجات معينة؛ مثل الخادم الذى يُلقى منونولوجاً بلهجة البونتياكى (وهى لهجة تقترب من البناء اللغوى والتحوى لليونان القديمة. فقد تحدث هذه اللهجة الإغريق الذين عاشوا فى جنوب البحر الأسود ما يقرب من ٢٥ قرناً قبل اضطرارهم الرحيل فى العشرينيات طبقاً للمامهدات الدولية بعد الحرب العالمية الأولى). ولكن المثير فى هذا العرض من الناحية اللغوية هو لحظة دخول أجافى Agave والتي قامت بدورها الممثلة الفرنسية إيفيلين ديدى Evelyne Didi . فقد ظهرت وهى شقراء طويلة ترتدى ثوباً قصيراً بلون أحمر لامع وحذاء أحمر عاليًا وهى تتحدث اليونانية بلهجة فرنسية، وقام الجمهور اليونانى فى هذه اللحظة بالصياح معلناً اعتراضه على اختيارات لانجوف للممثلين، مما جعل إيفيلين ديدى تبكى لساعات بسبب صياح واستياء الجمهور أثناء أدائها.

٣- يمثل العرض تناقضاً مسرحياً؛ حيث إنه لا يعكس المواقف الثقافية واللغوية فقط، ولكنه يعكس نفسه أيضاً. ومن الوسائل المستخدمة فى هذا الشكل المسرحى تقديم الحيوانات والأطفال الصغار على خشبة المسرح، فالجمهور يشمر بالإثارة نظراً لعدم توقع تصرفات الأطفال والحيوانات، مثل خروج حصان كبير أبيض من حجرة حمراء يوجد بها مقاعد وُثُرِيَّات ويستمرض على خشبة المسرح برققة بينثيوس Pentheos فى ثوب أبيض، أو عندما يُطعم الرسول حَمَلاً صغيراً فى أثناء خطابه المليء بالعاطفة الذى يصف فيه موت بينثيوس وهلاكه. وأثناء مشهد الزلزال، يهبط الكورال للجمهور

للتواصل معه بينما يصبح مناخ العرض غير مستقر. كما تتساقط قطع صغيرة من خشبة المسرح مشيرة لعدم استقرار الحدث المسرحي. ومن اللحظات المثيرة في العرض، الحوار الختامي بين كادموس وأجاثي والذي قام الممثلون بقنائه مشكلين ما يشبه الأوبريت . وينتهي العرض بمجموعة من عازفي الطبول الأفارقة ، وهم يعزفون ألحاناً صاخبة ديونيسية.

يكنم الجدل الأساسي في هذا العرض في أن بعض الجمهور اليوناني يرى أنه ليس بحاجة لألماني (فقد ولد ماثياس لانجوف في زيورخ لأبوين ألمانيين) للتعبير أو الحديث عنهم، بينما يرى البعض الآخر أن هذه المسرحية تُعد تمبيراً دقيقاً عن الهوية الثقافية اليونانية. وفيما يلي مقتطفات من آراء النقاد المؤيدين وكذلك المعارضين:

"هذه المسرحية ليست تراجيديا ضاحكة فقط ولكنها تراجيديا موسيقية أيضاً... فالسفرية طفت على التراجيديا"، "إذا كان لانجوف يهدف لقلقة المسرح التقليدي والمنشآت المسرحية، فقد نجح فيما يهدف إليه"، "يُعد عرض لانجوف صفقة على وجه المجتمع اليوناني، فنصف الجمهور يُصاب بالمصيبة في البداية، ثم يشعر بالصدمة، فيبدأ في الصياح للتعبير عن استيائه، بينما يهال النصف الآخر ملئاً إعجاباً بالعرض"، "يُظهر عرض لانجوف عدم احترامه ليوريبينس"، وأخيراً كتب إيليني فارويولو -أحد نقاد المسرح اليوناني المشهورين- في جريدة تو فيما: "لا تُعد الدراما القديمة ملكاً لأحد، فهي ملكٌ للعالم بأكمله حتى تتم دراستها واستكمالها من قِبَل الجميع حسب حاجته فيهدمها ويمهد بناها ويواجهها ويصطلم بها".

وهكذا يُعد لانجوف أجنبيًا في اليونان، وأصبح مشاركًا في هذه التجربة كمخرج وضحية، وك ديونيسيوس وبنثيوس، وقام بإخراج مسرحية الجاربات مخالفًا لأسطورة الهوية الثقافية القومية الموحدة في المجتمع اليوناني المعاصر.

تمثل هذه المسرحية النموذج الأحدث للمقالات العشر في هذا الكتاب والتي تمثل رؤية عالمية وتاريخية شاملة، فهي تغطي مساحة جغرافية كبيرة بداية من شرق وغرب أوروبا إلى شمال ووسط أمريكا وشمال أفريقيا حتى شرق آسيا. فالمراجع الحديثة عن المسرح والقومية تتضمن الحديث عن تمثيل أمريكا: القومية الثقافية في المسرح الأمريكي، إعداد جيرى ماسون وج. إلين جينور. قد يشير هذا العنوان لعدم استقرار الثقافات والمجتمعات المكونة للولايات المتحدة وتحتاج لإعادة مناقشتها في الدراما والمسرح الأمريكي. كما يهتم عدد مايو ١٩٩٦ من مجلة فنون التمثيل بقضية القومية مع التأكيد الشديد على مسرح يوغوسلافيا قبل اتحادها. كما يهتم كتاب س. إ. ويلمر (وهو أحد المشاركين في هذا الكتاب) المسرح والمجتمع والأمة: تمثيل الهويات الأمريكية بمناقشة الهوية المتغيرة للمسرح الأمريكي، بداية من استقلال أمريكا عن حكم بريطانيا في القرن الثامن عشر إلى تعدد الثقافات في المسرح الأمريكي في التسعينيات. هذا بالإضافة إلى العديد من المقالات الصحفية والكتب التي تناقش تحديدًا مشاكل المسرح والقومية في مختلف البلاد والأزمات التاريخية، كما تناقش تحديث ودراسة مفهوم الأمة والهوية القومية.

يناقش هذا الكتاب المسرح والقومية من وجهة نظر مختلف البلاد والأزمات التاريخية والثقافات. فالمقال الأول لنتاليا بالديجا يناقش أهمية الجهود

المبدولة في بولندا في أواخر القرن الثامن عشر لإعادة تكوين هوية ثقافية بعد تقسيم البلاد بواسطة النمسا وروسيا وبروسيا وغياب حدود بولندا السياسية. وكان المسرح في ذلك الوقت يهتم بتصوير جهود إعادة بناء هوية الزيلشتا الذين ينتمون لطبقة النبلاء البولندية والمعروفة في الخيال الثقافي الكلاسيكي بالسارماتيزم. فالسارماتيزم كانت تهدف إلى إثبات أن الزيلشتا ليسوا عبيدًا ، وإنما هم قبيلة المحاربين الشرقيين الذين قاموا بغزو الأراضي التي تقع حول البحر الأسود في القرن الخامس. وساد مفهوم السارماتيزم وأصبح أساسًا لتعريف النبلاء ، كما أصبحت صفة البولندي تطلق على أعضاء الزيلشتا فقط . وناقشت الأعمال الأدبية هذا المفهوم ، مثل مسرحية عودة النائب لجولييان أورسين نيمزوفيتش Julian Ursyn Niemcewicz والتي تكشف طبيعة الجنسية البولندية من خلال تقديم أنماط بولندية جديدة.

كما يناقش مقال سكوت ماجليمن "الاحتفال بالثورة والملك لا يزال على العرش: سقوط الباستيل ومهرجان الفيدرالية (يوليو ١٧٩٠)" سقوط الباستيل والاحتفال بالفيدرالية في سياق الاحتفالات الطارئة خلال الثورة الفرنسية. كما يمرض وسائل القيام بهذه الأحداث أثناء الثورة. فسقوط الباستيل وما تبعه من احتفالات لم تهدف لعكس الاحتفالات التذكارية. ولكنها تشير للبداية المحورية لتاريخ المسرح والثورة الفرنسية باعتبارها لأحداث الثورة بينما الملك لا يزال جالسًا على العرش. وبذلك لم يهدف العرض المسرحي للدعاية للنظام جديد كما حدث في احتفالات الثورة التي جاءت بعد ذلك. وإنما لتحقيق أهداف معينة ، هي:

- ١- بناء مجموعة من الرموز لكى تمنح معنى لأحداث الثورة.
- ٢- تأكيد الوصايا الأخلاقية لجان چاك روسو.
- ٢- تقييد قلق المواطنين الناتج عن انشقاق المخلصين للثورة والملك.

وفى "مقدمة أثينية للمسرح الأمريكى" يشير جارى جاى ويليامز لمجىء أول جيل أمريكى بعد الثورة الأمريكية من أجل تقديم رؤية للمسرح الأمريكى الحيوى الذى يمكنه القيام بعملية تنمية الأمة الجديدة. ونظراً لاهتتاع العديد من المسارح الجديدة فى عدة مدن، أُقيمت العديد من المسابقات للجمهور لإلقاء المقدمات الشعرية للمسرحيات. كما يوضح هذا المقال دور هذه المقدمات الشعرية فى بناء الماضى الكلاسيكى الذى يمكن استخدامه فى المسرح الأمريكى الجديد. فاللغة المستخدمة فى هذه المقدمات تشير إلى النظام المدنى ودور المسارح الجديدة فى تكوين أمريكا.

أما مقال س.إ. ويلمر "هيردر والمسرح الأوروبى"، فيعبر عن رؤية مفكرى ألمانيا فى القرن الثامن عشر عن أهمية الدور الثقافى لعامة الشعب. فجوهان جوتفرايد هيردر يحث المتحدثين بالألمانية على التباهى بماضيهم الثقافى وحضارة الريف التى لم يصبها التلوث. كما يؤمن هيردر بالاختلاف بين الأمم وأهمية تعبیر كل أمة عن نفسها بشكل فردى. وهو بذلك يدعو مثقفى أوروبا؛ إلى البحث عن عناصر التعبير الثقافى الفريدة داخل شعب كل دولة من دول أوروبا من أجل تقديم هوية مميزة لكل دولة وكل شعب. ومن أجل تحقيق هذا الهدف، لجأ بعض المثقفين إلى إعادة كتابة التاريخ بالشكل الذى يتيح لهم تكوين مفهوم يميز الدولة التى ينتمون إليها ويجعلها ذات هوية فريدة. فويلمر يناقش فى مقاله تطور الرومانسية والقومية الألمانية وتأثيرها على المسرح القومى فى أوروبا.

ويؤكد ديفيد بلجيريني في مقاله " العرض الطليعى التاريخى والقومية اليابانية" على أهمية النظائر الاجتماعية السياسية للتاريخ الرائد. فالحركة الطليعية التى ترتبط بقارة أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى ترجع إلى الخصائص القومية أو الميول القومية. كما ساعد الاتجاه للربط بين الحياة والفن على إنتاج ثقافة استبدادية. وقد ظهرت هذه الثقافة فى الثلاثينيات من خلال ثقافة البيروقراطية فى ألمانيا وإيطاليا وروسيا من أجل إنتاج فنى يحقق فائدة اجتماعية للجمهور ، ويساعد على تنمية الروح الوطنية التى تتمثل فى خدمة الدولة. هذا رغم ظهور الحركات الفنية التى تعبر عن السريالية والتعبيرية والإنشائية والمستقبلية مثل ما هو Mavo وسانكا Sanka فى اليابان خلال حقبة التايشو Taisho ( ١٩١٢ - ١٩٢٦ ) ، فبلجيريني يناقش الأداء الطليعى اليابانى وعلاقته بالقومية اليابانية قبل حرب الپاسيفيك وبعدها . كما يتناول أساليب الفن الطليعى التى استخدمتها الفاشية اليابانية كوسيلة لتنظيم الإنتاج الثقافى وتعزيز الروح الوطنية خلال فترة الحرب.

وتتناول كارول فيشر سورجينفرى فى مقالها "التذكر والنسيان: التراجيڊيا الإغريقية كتاريخ قومى فى اليابان بعد الحرب" الفترة التى تلت هزيمة اليابان فى الحرب العالمية الثانية. كما تناقش إعادة تشكيل ذاكرة الأمة أثناء الاحتلال الأمريكى وكيفية عرض التاريخ بعد انتهاء الحرب. فقوات الاحتلال الأمريكى كانت تهدف إلى تحويل اليابان إلى ولاية أمريكية ديمقراطية. والكاتبة هنا تحلل طرق اقتباس المسرح اليابانى للتراجيڊيا الإغريقية منذ الستينيات ، والعلاقة بين ذلك الاقتباس وتحول اليابان بعد الحرب إلى دولة

ديمقراطية ذات طابع غربي بعد أن كانت قبل الحرب دولة قومية كمحاريى  
الساموراي تدافع عن آسيا ضد هجمات الغرب. كما تعرض سورجينفرى نماذج  
المسرح الثورى فى اليابان الذى يهدف لتدمير التقاليد اليابانية كي يعيد  
بنائها وتعريفها مرة أخرى. وبذلك يستعرض المقال المؤيدين والمعارضين  
للحركة الطليعية الغربية ، وغيرهم ممن توجهوا للبحث عن أساليب جديدة  
فى فن التعبير والتعريف.

كما يشير إيفان دارون وينت أيضاً فى مقاله " الفياض الحرج لإندونيسيا  
فى قرية و. س. ريندرا" إلى فترة حكم الرئيس سوهارتو لإندونيسيا من عام  
١٩٦٦ إلى ١٩٩٨ ، والذى ناضل من أجل إندونيسيا من خلال العديد من  
السياسات الفاشستية الموحدة. وكما استطاع من خلال هذا "النظام الجديد"  
تحقيق اندماج السلطة وتميزها فى أوائل السبعينيات، تضاعف حماس  
سوهارتو لتوحيد حرية الفن. وفى ذلك الوقت اهتمت إندونيسيا بشكل أكبر  
بالتوسع المسكرى. وكان الشاعر و. س. ريندرا من أشهر شعراء السبعينيات  
الذين اهتموا بـ "التقليد الجديد" الذى يتهم الحكومة التى تكونت بعد  
الاحتلال بالفساد والقمع. ولذلك تم القبض عليه وحُظر عرض أعماله لمدة سبع  
سنوات. كانت آخر مسرحيات ريندرا قبل قرار الحظر نضال قبيلة نيجا والتى  
تشير لقمع شعب مدينة جاوة الإندونيسية لأهل الريف والسياسة  
البرجوازية لسوهارتو وحكومته. وقد أعاد ريندرا هذه المسرحية فى نوفمبر  
عام ١٩٩٨ فى قمة الفن الإندونيسى التى تُعد أول مهرجان مسرحى لمدينة  
جاكرتا بعد رحيل سوهارتو. ثم أصبحت هذه المسرحية من كلاسيكيات المسرح  
الإندونيسى المعاصر.



وفى مقال "روبرت ليباج: إنتاج كيبيك Québec؟" تؤكد كارين فريكر على صعوبة تحكُّم رجال السلطة والنخبة فى الطبيعة المتغيرة لمفهوم القومية. فرغم تميز ثقافة كيبيك، سعت هذه الأمة لتحقيق هوية عالية من خلال تناقضاتها القومية. فوصول الأمة للعالمية يساعد على عرض خصائصها المحيرة. تظهر هذه الخصائص فى كتابات أعمال روبرت ليباج التى عُرضت فى أماكن عديدة ونالت نجاحًا كبيرًا. وقد أدى هذا النجاح الهائل لليباج إلى اهتمام حكومة كيبيك بشخصيته وشهرته ، واعتباره نموذجًا معبرًا عن اتجاه الدولة للعالمية. ولكن كما حظى ليباج بنجاح عالمي، تعرض للعديد من الانتقادات العالمية والمحلية التى اعتبرت أعماله بمثابة خيانة للدولة وأهدافها.

وتتعرض باتريشيا بيارا فى مقالها "الإخراج المسرحى للأمة على أطلال الماضى: بحث الأداء الأثرى المكسيكى" للمكسيك بعد الثورة المكسيكية عام ١٩١٠ . فقد صورت المكسيك نفسها كدولة مختلطة الأعراق؛ وذلك اعتمادًا على التغيرات الاقتصادية والحكومية التى أعادت تقسيم الأرض وكونت أعراقًا مختلطة دون فوارق طبقية. وبذلك أصبح السكان الأصليون للمكسيك أقل مكانة وبلا ثقافة فى هذه الدولة الجديدة. وبعد الاكتشاف الحديث للآثار الأصلية للمكسيك ، أصبحت هذه الآثار مدعاة للتفاخر القومى لأنها تشير للثقافة الكلاسيكية للبلاد. ولذلك اتجهت عدة مسرحيات لتقديم الماضى الأصلى للمكسيك وربطه بالحاضر من أجل تقديم قومية ثقافية واضحة. وتناقش بيارا هذا الربط بين الآثار والمسرح فى تلاكالا، ومحاولة إعادة بناء ثقافة كلاسيكية للمكسيك تتيح مستقبلًا أكثر تنوعًا ونجاحًا.

ويهتم المقال الأخير في هذا الكتاب "جثة الهوية الجزائرية: الميت لأكور أوامارا" لسوزان هيديك ، بمناقشة أحوال الجزائر بعد استقلالها عن فرنسا عام ١٩٦٢ فرغم حصول الجزائر على الاستقلال بعد ثورة دامية والوعد بقيام أمة جديدة، تسببت ثورة الإسلاميين ضد الدولة في قيام حرب أهلية عنيفة. وتناقش مسرحية أوامارا الميت هذه الحرب الأهلية من خلال تصوير هذا الزمن الرهيب الذي أخفت فيه الحكومة الوثائق وأحكمت سيطرتها على البلاد ؛ حتى إن هذا العصر يعرف بـ"الحرب الخفية". فالجزائر قبل استقلالها كانت توصف بالمرأة الجميلة بعيدة المنال. ومسرحية أوامارا السريالية تسترجع هذا الوصف للجزائر باعتبارها تحوى العديد من الأسرار الخفية. وفي المشهد الأخير من المسرحية، تظهر هذه الصورة كى تعبر عن قدرة الجزائر على النهوض مرة أخرى وفرض سيادتها وشخصيتها.

وأخيراً أتوجه بالشكر والتقدير لكل كُتَّاب ومؤلفى هذا الكتاب. كما أتوجه بالشكر لكل من سيمون ويليامز وتيموثى سكول وكل المشاركين فى سيمينار الجمعية الأمريكية لأبحاث المسرح لعام ٢٠٠٢ لأرائهم ومشاركاتهم الفعالة. وأعبر عن امتناني أيضاً لكل من تيهانا پول وديفون هاريسون اللذين ساعداني فى إعداد هذا الكتاب.

## حواشي :

- ١- قام بتنظيم وإدارة سيمينار ٢٠٠٢ للجمعية الأمريكية لأبحاث المسرح الأساتذة سيمون وليامز وتيموثي و. سكول.
- ٢- تم نشر مقالى عن مسرحية لانجوف "الجاريات" فى كتاب "المسرح الأوروبى الغربى" (خريف عام ١٩٩٨): ٤١-٤٢ .
- ٣- هذه المقتطفات المسرحية اخترتها من عدة صحف يونانية من يونيو إلى نوفمبر عام ١٩٩٧ مثل صحيفة: توفيمما مقدونيا وتانىي ، كما قمت بترجمة هذه المقتطفات.



## إعادة بناء الأمة:

### الخيال الثقافي المتناقض لبولندا في القرن الثامن عشر

#### نتاليا بالديجا

تمثل قضية تعريف الجنسية والثقافات المشتركة للشعب أهمية تاريخية ؛ لأنها تمثل محاولة لتعريف الحدود الخيالية لمفهوم الدولة ومفهوم الذات. وبالطبع ، يعد المسرح أحد وسائل بناء ومناقشة هذه الجنسية. فالعرض المسرحي يشير للتكوين الثقافي، فقد استخدم الفنانون والدارسون ورجال الدولة الخيال المسرحي كقوة شرعية لتعريف الواقع الذي يُعد خيالاً بدوره. ففي نهاية القرن الثامن عشر، شكلت هذه الشرعية المسرحية للهوية الخيالية جزءاً من برنامج الإصلاح الاجتماعي والثقافي والسياسي في الجمهورية البولندية اللتوانية (أو الكومنولث). وأصبح من الضروري إعادة تكوين هوية ثقافية مترابطة ؛ نظراً لتصنيف وتقسيم الحدود السياسية للدولة في أعوام ١٧٧٢ و ١٧٩٢ و ١٧٩٥ ، فقد تم تقسيم أراضي الكومنولث بين الدول المجاورة في النمسا وبروسيا وروسيا. ورغم فشل الجهود السياسية في حفظ سيادة الدولة وصعوبة الحفاظ على الاستقلال السياسي لبولندا لأكثر من قرن ، استطاع الفن والأدب الحفاظ على الخيال الثقافي لبولندا من خلال الأعمال القومية الرائعة في القرن الثامن عشر والتي تبعت الأمل في إمكانية إعادة بناء هذه الدولة السياسية. فإثناء التقسيم الأخير لبولندا، أعلنت رقصة المازوركا لدابرسكي وهي التي أصبحت بعد ذلك النشيد الوطني لبولندا في القرن العشرين، أن "بولندا لن تهلك ما دما أحياء".

يناقش هذا المقال النضال الذي يهدف لتغيير ميراث الخيال الثقافي لبولندا والمعروف بـ السارماتيزم Sarmatism والذي يمثل محاولة لإصلاح أو حماية المحيط الثقافي والسياسي لدولة بولندا. بدأت السارماتيزم كتقييد للنماذج الشرقية في القرن السادس عشر، ثم تحولت بمرور الوقت لفكر متميز يُعد أساساً لتعريف الأرستقراطية البولندية. وساعد هذا الفكر على توحيد الأرستقراطية البولندية متعددة الأعراق ، من خلال أصولها المشتركة التي يُفترض أنها ترجع لقبيلة قديمة محاربة هي قبيلة السارماتيان. فالسارماتيزم أضافت للطبقة الأرستقراطية سلسلة من المجموعات العرقية وسمحت لها بإزالة الأوضاع الاقتصادية والسياسة والاجتماعية الراهنة. ونظراً لقوة هذا الخيال الثقافي، أصبح من الضروري فصل السارماتيزم عن البولندية كي يتحقق الإصلاح السياسي. ففي المسرح، صاحب هذا الفصل عمل مساعد لبناء نموذج بديل للهوية البولندية من خلال تصوير نماذج اجتماعية جديدة. وأقوم في هذا المقال بمناقشة أهمية التداخلات الثقافية في هذه الحملة البولندية لإعادة بناء تعريف مفهوم الأرستقراطية البولندية ، من خلال اكتشاف الكوميديا السياسية في مسرحية عودة النائب *The Return of the Deputy* أواخر القرن الثامن عشر؛ لإعادة تكوين الهوية القومية من خلال تدمير السارماتيزم وتقديم أسس جديدة لمفهوم المواطن (بمعنى خدمة الدولة) ، والتي تصل لأبعد من الحدود العرقية التي فرضها مفهوم الأرستقراطية البولندية.

ولإدراك مفهوم السارماتيزم كفكر سياسي وثقافي ، من الضروري توفير الأدلة التاريخية لتعريف الأرستقراطية البولندية في بولندا القرن الثامن عشر. ومن الأفضل رؤية الأرستقراطية البولندية (والتي يُطلق عليها لفظ الزليشتا

Szlachta) باعتبارها طبقة النبلاء ، فهي لا تتعلق بعناصر اقتصادية أو بملكية الأراضي. فحوالي ٦٪ أو ١٠٪ من الشعب البولندي ينتمي لهذه الطبقة بعكس الدول الأوروبية الأخرى (فهناك ٣٪ فقط في إنجلترا و ٢٪ في روسيا و ١٪ في فرنسا ولايات ألمانيا). ولذلك ارتبطت صفة النبُل ببولندا وأصبحت مرادفًا لها؛ مما أدى لتسمية بولندا بدولة النبلاء. ولم تعرف بولندا، مثل الدول الأوروبية الأخرى، ألقابًا لتمييز النبلاء فقد كان الجميع متساوين في السلطة ويتنادون بنفس اللقب وهو "أخي اللورد". وتُقسم هذه الطبقة حسب أعلى ملكية لنزوي الشأن من أسر تمتلك الثروة والسلطة من قرى ومدن ؛ بالإضافة لممتلكاتهم الخاصة من الأسلحة. وفي الجانب الآخر، يوجد ما يُسمى بـ "النبلاء العراة" وهو ما يُطلق على النبيل الذي يمتلك قطعة صغيرة من الأرض أو لا يملك شيئًا على الإطلاق ، أو من يشبه القروي في مستوى معيشته اليومية. ولكن مكانته كواحد من النبلاء تتيح له نفس الحقوق الشرعية والقانونية ، فهو يملك حق التصويت لما يملكه من أسلحة وخيل وسيوف دون الاهتمام بقيمة هذه الممتلكات. وبين هذين النقيضين تنقسم طبقة النبلاء إلى مستويات مختلفة من السلطة والتأثير والثروة، مما يبعدها عن التوصيف بالطبقة الاقتصادية الاجتماعية.

وإذا كان التعريف الشائع لطبقة النبلاء أو الزليشتا لا يعتمد على معايير اقتصادية واجتماعية، فهو أيضاً لا يعتمد على أصول عرقية أو لغوية. فتركيب مصطلح "اللغوية العرقية" ethno-linguistic تتضمن البولنديين واللثوانيين والروثيين (الأوكرانيين حاليًا) والبروسيين وشعب البلطيق وحتى التتار. كما أن الزليشتا لا تعرف ديانة مشتركة، فرغم أن نشأة بولندا في عام ٩٦٦ق.م تزامنت

مع اعتناق المسيحية، لم يحدد الكومنولث البولندي ديانة واحدة كما فرض على الملك اتباع ديانة الأمة. كما أدت رغبة الكومنولث في عدم تقييد الحرية الدينية إلى تسميتها بجنة المنشقين. وفي نهاية القرن السادس عشر، تضمنت الزليشتا عددًا كبيرًا من البروتستانت والرومان الكاثوليك والأرثوذكس الشرقيين ، رغم أن العديد من البروتستانت تحولوا للكاثوليكية في القرون التالية.

ونظرًا للفروق المديدة بين أسر النبلاء، تم تعريف الزليشتا بالبولندية من أجل بناء هوية مشتركة تضم هذه الاختلافات العرقية والدينية واللغوية والاجتماعية والاقتصادية، ومن أجل توحيد مفهوم الزليشتا مع الكومنولث البولندي باعتباره التعريف السياسي لبولندا، سعت الزليشتا لتأكيد نظريات القرن السادس عشر التي تقول بأن الزليشتا هي قبيلة المحاربين الشرقيين القديمة المعروفة بالسارماتيان والتي غزت العديد من الأراضي التي وُجِدَتْ حول البحر الأسود في القرن الخامس قبل الميلاد. وظهرت صفات السارماتيان في الحقبة الباروكية من خلال الأدب والفن والسلوكيات والملابس وصناعة الأسلحة المأخوذة عن التصميمات الشرقية من تركيا وإيران. ثم تحولت جماليات السارماتيان إلى مفهوم السارماتيزم والتي توحدت معها الزليشتا. ويُعد الواجب الأول للسارماتيان هو الدفاع عن الدولة في حالة الحرب. وقد وصف الأدب السارماتيان بالمحارب الأسطوري الذي اختاره الرب كي يكبح جماح الكافر. ونظرًا لهذه الرؤية للزليشتا كـ "شعب مختار"، اعتُبر الزليشتا أنفسهم أفضل الشعوب وأصحاب السيادة على غيرهم من الأمم. وكانت هذه هي الرؤية الشائعة لبولندا في القرن السابع عشر عندما انقلب شعب بولندا على نفسه فكريًا



وسياسيًا بعيدًا عن شرق أوروبا. وأدت السارماتيزم لانفصال بولندا عن الشرق والغرب كما فصلت الزيلشتا عن غيرها من سكان الكومنولث ؛ مما أدى لميراث عنصري متعدد يرجع تاريخه للحقبة الكلاسيكية.

وكما يقول آدم زاميووسكي Adam Zamoyski : "أتاح السارماتيان للزيلشتا إيجاد تفرقة عرقية زائفة بين الأمة السياسية وباقي السكان" (٣١). وهذه الأسلاف الشائعة هي ما سيصبح أساس تعريف النبلاء. فقد ربطت السارماتيزم الزيلشتا ببعضها البعض بينما عزلتها عن عامة القرويين والمواطنين. ويشرح أندريه واليسكي Andrzej Walicki ذلك فيقول:

ترى الطبقة الأرستقراطية أن لفظة "الأمة" يعمل معنىً سياسيًا وقانونيًا مشتقًا من مفهوم عرقي أو لغوي ، فهو يضم كل عضو نشط في المجتمع دون الاهتمام بأصله العرقي أو اللغوي ، ولكن هذا المفهوم لا يشير للمفهوم الحديث من الثقافة المتعددة. فالطبقة الأرستقراطية في الكومنولث القديمة وصفتوا أنفسهم بالسارماتيان وكان مفهوم السارماتيزم يشير إلى ثقافة متميزة ومعروفة لدى هذه الطبقة، فالطبقة الأرستقراطية كانت لا تزال متعددة اللغات ولكنها ليست متعددة الثقافات. (واليسكي : ١٥٦-٥٩).

وكانت الزيلشتا - بمفهوم السارماتيان - كلها من البولنديين بغض النظر عن أصولهم العرقية ، بينما لا يُطلق على القروي هذا اللقب حتى وإن كان بولندي الأصل. فالبولندية ارتبطت في هذا الوقت بطبقة النبلاء ؛ مما أتاح للزيلشتا تبرير الفساد السياسي الذي يهدف لمصلحتهم فقط.

وفي القرن الثامن عشر، كانت الحكومة البولندية تتبدل بمرور الزمن إلى أن كونت العائلات الأرستقراطية حكومة أقلية حقيقية تمتلك فيها الزليشتا السلطات القانونية في كل بلد؛ حتى وإن كان الملك هو رأس الدولة ظاهرياً. يرجع هذا النظام إلى القرن الرابع عشر في بداية الزليشتا أثناء الحكم الملكي؛ حيث تكون الكومنولث الذي يهدف لديمقراطية النبلاء ، ويعمل الملك كرئيس دائم لبرلمان ذي مجلسين تشريعيين والذي كان يُعرف بالسيجم Sejm . ولكن ازدادت القوة السياسية للزليشتا في القرن السادس عشر ؛ وذلك من خلال استخدام السارماتيزم كاستراتيجية موحدة. وبدأت الزليشتا في فرض عدد من القوانين التي تحدد سلطة الملك (كان منصب الملك في بولندا - لتوانياً فريداً بين دول أوروبا فمنذ عام ١٥٧٣، كانت الزليشتا تقوم بانتخاب الملك من قائمة مرشحين من نبلاء أوروبا). وبنهاية القرن السادس عشر، كان يجب على كل ملوك بولندا الالتزام بالقوانين الأساسية والمعروفة بـ"الحريات الذهبية" التي تتطلب من الملك تأكيد مبدأ الانتخاب الحر للملك ، وتمنحه من الانفراد بقرار إعلان الحرب أو السلام. ورغم تولي الملك للسلطة التنفيذية من خلال مجلس الشيوخ وقدرته على القيام بالتغييرات الدستورية، كان للزليشتا الحق في رفض أو قبول قرارات الملك إذا كانت هذه القرارات ضد تلك الحريات الذهبية ، فقد ساوت الزليشتا نفسها بالملك نظراً لأنها هي التي تقوم بانتخابه . وهذا المفهوم يشبه مفهوم السارماتيان للزليشتا باعتبارهم المدافعين عن الدولة ؛ وبذلك تلازمت هذه الحريات الذهبية التشريعية مع مفهوم السارماتيان.

وهكذا تحولت الدعوة للحكم الاستبدادي في القرن السابع عشر إلى مازق حكومي حيث أصبح الملك بلا سلطة، كما أصبح تقديم تشريع جديد مستحيلاً.

فداخل إطار السيجم، يصبح كل النبلاء متساوين في السلطة. وخلال القرن السابع عشر، تم تعريف هذا المبدأ مرة أخرى حيث أصبح لأي نبيل حق انتهاك أي تشريع لا يقبله هو أو ناخبوه أو الطبقة الأرستقراطية المسئول عنها سياسيًا. وأدى ذلك الحق لتلاشي السيجم وإلغاء أي تشريع تم سنُّه أثناءها. وفي ظل هذا النظام القائم، شحذت الطبقة الأرستقراطية قوتها وسلطانها واستطاعت السيطرة على إمبراطوريتها المحلية، وأصبحت إقطاعية فيما بينها ورفضت التعاون لصالح الأمة ككل. وأصبح المبدأ السائد للزليشتا هو: "بولندا تحيا بلا حكم" (دافيس ٢٢١) وتوقف العمل بمفهوم "جمهورية النبلاء".

وفي القرن الثامن عشر، أعاققت الأسس الإيديولوجية للنظام التشريعي، والتي تضم السارماتيزم والأرستقراطية والهوية القومية، جهود من يطالبون بالإصلاح السياسي، فقد ارتبطت الهياكل الحكومية بمثل السارماتيان والتي تمثل جزءًا هامًا من هوية الزليشتا؛ فالإصلاح السياسي كان يُعد هجومًا على هذه المثل الخاصة بالسارماتيان والذي يُعد هجومًا على الأمة ككل. ولذلك كانت المهمة الأولى للإصلاحيين السياسيين هي فصل السارماتيان عن الهوية القومية؛ كي تبدو التغييرات التشريعية وكأنها تجري طبقًا لأسس "البولندية". وكان الإصلاحيون يهدفون لتوزيع السلطة بشكل متساوٍ من خلال تعزيز دور الملك في الحكومة لتصبح الأمة مخالفة للزليشتا. وكانت إعادة بناء السارماتيزم هي الخطوة الأولى لإلغاء مفهوم القومية على أسس الأرستقراطية.

وفي عام ١٧٦٤ بعد انتخاب آخر ملوك بولندا ستانسلاف الثاني أغسطس يونياتوفسكى Stansilaw (II) August Poniatowski (١٧٢٢ - ١٧٩٨)، بادر

ستانسلو بإصلاحات تشريعية آملاً في مناقشة التراجع السياسي والاقتصادي والثقافي والتعليمي للدولة. وأعادت المقاومة الداخلية لمسياسة الملك قدرته على إحداث تغيير، كما أعاق الملك أيضاً تعيين روسيا نفسها كحامية للكونولث باستخدام قوتها العسكرية. فتصرفات الملك لا تقلق روسيا فقط وإنما أقوى ثلاث بلاد بجوار بولندا أيضاً، وهي : بروسيا وروسيا والنمسا والمعروفة بـ"الصقور الثلاثة السوداء". وتهدف هذه البلاد لإضعاف الكونولث ويقلقها تفضيل ستانسلو أغسطس لبولندا. وفي عام ١٧٧٢، بادعاء روسيا وبروسيا قمع حرب أهلية وشيكة في بولندا، قامتا بفزو الكونولث مما أدى للتقسيم الأول لبولندا حيث استولت روسيا وبروسيا والنمسا على الأراضي الهامة في بولندا؛ وبمعت كاثرين الثانية سفيراً روسياً جديداً لإبقاء الملك البولندي تحت المراقبة. وبذلك تم تقييد الملك ومجموعته القومية وأصبح من المستحيل القيام بأي نشاط سياسي مباشر؛ ولذلك تحول نشاطهم لإحداث تغيير تشريعي إلى إحداث تغيير في مجالات أخرى مثل الثقافة والتعليم والتي أصبحت وسائل هامة لمحاربة السارماتيزم؛ حيث أصبحت هذه الوسائل مبرراً لتكوين هوية قومية وضماني مبدأ المواطنة بحيث يبدو التغيير السياسي عملاً غير قومي. فقام الإصلاحيون بإنشاء حملة أدبية قوية وعنيفة تتفق مع مبادرات درامية تعليمية جديدة، بحيث يصبح للمسرح دوراً أساسياً في حملة الإصلاح المنشود.

كان الكتاب في هذه الحملة الفكرية يقومون بهجوم مزدوج على السارماتيان؛ مما سمح للزليشتا بتبرير سيطرتها اعتماداً على ميراثها الكلاسيكي الذي يبنى نفسه ذاتياً. وكان يجب في البداية تدمير السارماتيزم وفصل مُثلها ومبادئها عن

الهوية البولندية. وكانت الكوميديا هي صوت "كتاب الإصلاح" الذين نقدوا المبادئ المتطرفة للسارماتيزم وسخروا منها ، وقاموا ببيان ما أصبحت عليه الأيديولوجية الوطنية من إطار للجهل والتحامل والكميل. وبذلك كان الأدب الإصلاحي يهدف لتبديل أسس هوية الأرستقراطية البولندية ، وذلك عن طريق إعادة بناء نموذج المواطن القومي للزيلشتا بعيداً عن مبدأ السيطرة لكي ينمو مفهوم الخدمة الفعالة من أجل للدولة.

وفي السنوات الأخيرة للكومنولث، بدأ الإصلاحيون في إعادة بناء مفهوم "البولندية" عن طريق الفصل بين تعريف القومية والأرستقراطية وإزالة الربط بين المفهومين. ظهر ذلك في الكوميديا السياسية في بولندا في أواخر القرن الثامن عشر. وكان من بين هؤلاء الكتاب الإصلاحيين جوليان أورسين نيمزوفيتش Julian Ursyn Niemcewicz (1707 - 1841) ، ومن أشهر مسرحياتها عودة النائب *The Return of the Deputy* والتي تُعد نموذجاً رائعاً للمسخرية من السارماتيان وتقديم نموذج بديلاً لها لتعريف الزيلشتا.

في هذه المسرحية يظهر فاليري Valery ، وهو نائب شاب في حكومة السيجم يتنافس مع صديقه على الزواج من تريزا ابنة عضو محافظ في الزيلشتا. وكانت هذه المسرحية قد كتبت كمنشور سياسي في عام 1790 وتم عرضها في وارسو عام 1791 خلال أحداث الشغب في العام الرابع للسيجم ، والتي أدت إلى تكوين أول دستور حديث في أوروبا. وجاء هذا الإنتاج المسرحي أثناء إجراءات تشكيل هذا الدستور. وكان الملك قد أمضى نحو ربع قرن في طريق الإصلاح التعليمي والثقافي كي يشكل عقل ورؤية الجيل بأكمله ؛ مما جعله مؤثراً في طريق التغيير

السياسي. وقد كان من الضروري فصل "اليونانية" عن السارماتيزم والحكومة المتجمدة التي تؤيدها.

تعمل نيمزويتش في مسرحيتها على تدمير السارماتيزم باعتبارها نموذجًا توجيهيًا للزليشتا ، وذلك من خلال عرض فساد قِيم السارماتيان التقليدية والحكومة الجمهورية التي ترتبط بها. ومن خلال شخصية ستاروستا جادولسكي Starosta Gadulski (السيد الثَّرائِر) وهو والد من يُتوقَّع أنها ستكون زوجة فاليري. تشرح نيمزويتش تراجع دور السارماتيان كمحاربين في الدولة. ولذلك يظهر ستاروستا كشخصية ساخرة تتمسك بفكر السارماتيزم ، من خلال العودة للحياة البسيطة التي يهتم فيها الرجل النبيل بما يمتلك من أراضٍ دون الاكتراث بالعالم من حوله.

يرى ستاروستا، غير المتعلم، أن إصلاحات التعليم الجديدة تهدف لتدريس موضوعات "بلا فائدة" مثل المنطق ودراسة الحكومات الأجنبية. كما يُظهر ستاروستا حنينه للماضي حين كان الشاب يتطلع للمستقبل الرائع الذي ينتظره (طالما يمرف اللغة اللاتينية ويلم بالقوانين التقليدية) (٢٧). وكانت الفائدة الوحيدة من التعليم بالنسبة لساروستا هي معرفة التشريعات التي تضمن مكانته المسيطرة داخل المجتمع. وبذلك توضح الكاتبة أن العزلة والإحساس بالسيادة داخل المجتمع في مفهوم السارماتيزم ، تُعد مبررًا لبقاء جيل الزليشتا جاهلاً واجتنبه الوصول لفكرٍ راقٍ وإدراك ماهية العالم الخارجي. ولذلك يُعد إحساس ستاروستا بأهمية الذات سببًا في الرجوع للتقاليد .

تستخدم نيمزويتش شخصية ستاروستا لإظهار فساد مفهوم الحريات الذهبية وفقدان القدرة على تعزيز "الديمقراطية الحرة للنبلاء" وتحولها لمبرر للنظام الحكومي الذي يدعم طمع الأفراد. ففي بداية ظهور ستاروستا، يرد على قول والد فاليري (الذي يمدح خدمة ابنه للحكومة ككاتب للسيجيم) ، معبراً عن فقد الترف والمكافآت المادية التي كانت تضمنها الحكومة القديمة فيقول:

يعلم الرب وحده ماذا فعلت هذه السيجيم بالدولة.

لماذا نشأت هذه الحكومة؟ ولماذا كل هذه التغييرات؟

وكان الدولة لم تكن على ما يُرام قبل ذلك

وكان آباءنا لم يتمتعوا بالحكمة والعقل.

لقد منحتنا قوانينهم القوة والسلطة.

وعاش البولنديون في سعادة أثناء حكم الساكسون

هذه القصور والمحاكم الفخمة وهذه السيجيم الكبرى....

لقد كلن الرجل يأكل ويشرب ولا يقوم بأي عمل ولكن جهويه ممثلة بلال. (١٧ - ١٨)

فقد كانت "حكمة" الآباء في نظر ستاروستا تتشكل في إتاحة السلطة والشراء للشخص دون الحاجة إلى القيام بأي مجهود، فيما عدا حضور الاجتماعات التشريعية والقضائية التي تسمح بقيام الاحتفالات الكبرى. وبدلاً من مساواة السلطة بالمسؤولية، يرى ستاروستا أن السلطة وتوكل من منصب حكومي يعني مكسباً مادياً. والأسوأ من ذلك ما يتيح النظام القديم من تحقيق مكاسب مادية عن طريق بيع حقه في التصويت ، وهو ما يمنحه هوية الزيلشتا:

لقد تهر كل شيء اليوم وسيستمر في التغيير

لقد دمر الوحوش كل شيء

لقد دمروا حقنا في التصويت الذي يمنحنا الحرية.... (بيكي)  
وأصبح نائباً وحيداً هو الذي يمتلك القدرة على حكم الدولة بأكملها  
لقد قال: كن أسمع ثم هرب (للاجانب الآخر من النهر)  
وقبل الاقتراع حصل على ترقية وعدد من القرى  
واليوم من يحصل على أي شيء - (١٨).

فحق أي نبيل في التصويت يضمن المساواة في السلطة والتأثير دون مراعاة  
المواقب الاجتماعية أو المادية. ورغم تأكيد حرية ومسئوليته النبيل تجاه الدولة،  
يكشف ستاروستا أن هذه الحرية والسلطة قابلة للبيع وتتيح للنبيل الحصول على  
الأموال والممتلكات. وبذلك تسخر نيمزويتش من نظام السارماتيزم الذي يهدف  
لتحقيق الأطماع الشخصية للزليشتا. (بالطبع يجد المشاهد أن مصدر الكوميديا  
في العمل هو فساد النظام القديم الذي يهدمه ستاروستا بدفاعه عن أمجاد  
الأمة السابقة).

وتستمر نيمزويتش في السخرية من فكر السارماتيزم ، من خلال دفاع  
ستاروستا عن الملك المنتخب الذي أصبح مهدداً في العام الرابع للمسيح بسبب  
الإصلاحين الذين يدافعون عن استقرار الحكم الملكي الموروث. ويؤكد من خلال  
ستاروستا حق الزليشتا في الحكم الذاتي وحصول ناخبي الملك على مكاسب  
مادية من عمليات الاقتراع. وبذلك تتحول الحرية إلى منفعة فردية.

يظهر ذلك في المشهد الخامس من الفصل الثالث حين يتذكر ستاروستا ما  
حدث عندما هاجم هو وزليشتا آخر رفيقهما النبيل بالسيوف؛ لأنه عارض



انتخاب الملك. وبعد الاحتفال بانتصارهما على هذا النبيل، يعلن ستاروستا عن استنكاره لمثل هذه الآراء المعارضة:

كيف يمكن لشخص أن يفكر بهذه الأفكار الفريية؟  
ويريد أن يقيد الأمة بأغلال عبودية تعاقب السلامة!  
وأنا أسألك هنا: ما الذي سيمود علينا من جراء ذلك؟  
الملك يموت...

ويعم الهدوء كما كان قبل ذلك  
ويصبح الجميع هادئاً دون أن ينحني أي شخص لآخر  
وهي الانتخابات يساند كل شخص مرشحه  
وتتملئ البلاد بالحفلات  
وأجد من يحدثني بود ويطالبني بمساندته هي الانتخابات  
ويمنني بقرية صغيرة كمستأجر للأرض  
ويمنني آخر غابة كي يمنحه صوتي  
لم أجد غيره يمنني المال وبذلك أنقذ أنا ومن مثلي. (٨٢ - ٨٣).

وبذلك يتحول الدفاع عن الملك المنتخب والتحذير من نظام الحكم الفامض، إلى رغبة في وجود نظام تعاقب السلطة الذي ينتشر فيه الفساد ويتقاضى كل فرد من الزليشتا رشاً من ممثلي المرشحين كي يمنحه صوته. وهنا توضح نيمزويتش أن نظام انتخاب الملك وتأسيس الكومنولث وكبرياء السارماتيان الزليشتا كرامة للدولة ، يُعد أرضاً خصبة لانتهازية الزليشتا.

وتضيف نيمزويتش أن عمليات الاقتراع نفسها تحولت من وسيلة لتوحيد الأمة إلى مصدر للانشقاق الحزبي والحرب الأهلية ؛ وبذلك تتيح الفرصة للغزو

الأجنبي وترشيح غير البولنديين لمنصب الملك (متلما حدث عند غزو روسيا لبولندا وتذرعها بحمايتها من قيام حرب أهلية) ؛ ولذلك يمدح ستاروستا نظام عمل الزيلشتا الذي يعود بفوائد مادية عديدة ، ويستهج ستاروستا فيقول:

حقًا يستطيع الإنسان أن يعارب بسبب ذلك

وكان هذا هو الحال بعد وفاة الملك أغسطس الثالث

الذي حارب الساكسون من أجله وحرقوا القرى

ولكن من وقع عليه ضرر ذلك ؟

فبمجرد وقوع الغزو الأجنبي، اتحدت (الزيلشتا)

وتبع ذلك الغزو العام ومنع رجال السلطة والضباط

للزيلشتا إعانات وعودًا وتسهيلات.

ألم يكن ذلك رائعًا . (٨٢).

يعبر ستاروستا عن احتقاره للخلل الوظيفي في نظام الزيلشتا السارماتيان السياسي ، من خلال استنكاره الدمار الذي خلفته الحروب الأهلية في بدايات القرن الثامن عشر. كما يدعي أن هذه الحروب ساعدت على توحيد الزيلشتا ومنحتها امتيازات أفضل من خلال مراقبة الحكومة الجديدة. وبذلك يصبح الصراع والحرب بالنسبة لستاروستا ذا فائدة ولا أضرار. وبذلك توضح نيمزويتش أن الزيلشتا السارماتيان قد تخلى عن دوره كحامٍ للبلاد ومدافع عن أرضها ، وتحوله إلى مؤيد لنظام يهدف لإيجاد صراع بين الزيلشتا وبعضها وينتج عنه الاستيلاء على خيرات الريف ودمار عامة الشعب. ومن خلال شخصية ستاروستا، يتم تصوير الزيلشتا السارماتيان الذي يتصف بالجهل والطمع والشغب ، وبيان فساد قيم السارماتيان من شجاعة حربية ودفاع عن الملك

ومساواة بين النبلاء وغيرها من القيم التي ثبت زيفها وفسادها. فالسارماتيان يصور نفسه باعتباره عضواً في شعب مختار ؛ مما يصل به إلى التباهي والكبرياء. ولذلك لا يوافق الزيلشتا على أي تبادل دولي للثقافات والأفكار ؛ حتى إن ستاروستا يتفاخر بجعله وما يفعله من أمور تافهة كتدخين التبغ ولعب الشطرنج بمفرده. وكبرياء السارماتيان التابعة من اختياره كسيد للدولة أدت إلى الطمع والجشع ، وتحول عمليات الانتخاب إلى عمليات رشوة للزيلشتا وعدم الاهتمام بنظام الانتخاب الذي سيُبنى على أساسه اختيار الحاكم المناسب للدولة. وبالإضافة إلى ذلك، لم يتحقق مبدأ المساواة بين النبلاء، فقد اعتمد ذلك أيضاً على المصالح الشخصية وانتشر بيع الأصوات. فتيمزويتش توضح أن النظام التشريعي القائم أدى لتراجع قيم جمهورية النبلاء.

وعلى الجانب الآخر، تصور نيمزويتش المواطن البولندي من خلال شخصية فاليري، النائب الشاب والديان بودكومورزي Pan Podkomorzy. ومن خلال هذه الشخصيات، تقدم الكاتبة نموذجاً جديداً للهوية القومية التي لا يرتبط فيها الدفاع عن الوطن بالانتماء لطبقة النبلاء؛ ولكن بالانتماء للحكومة من خلال المشاركة الفعالة التي تؤدي في النهاية للمصلحة العامة لكل الشعب. فبان بودكومورزي ينتمي لطبقة النبلاء ويعمل حاجياً قضائياً في منازعات الحدود، ويرتبط بستاروستا عن طريق زوجته الأولى. وهو يختلف عن ستاروستا في أنه يمدح نظام حكم السيجم وينتقد النظام القديم الذي كان يهتم بالمصلحة الشخصية لكل فرد دون الاهتمام بمصلحة البلاد. فهو الشخصية المضادة لستاروستا ويعبر عن الحكومة ومعسكر الإصلاح، كما يصف نفسه بالمدافع النبيل الذي عانى من وقوع بولندا تحت وطأة

الاستعباد. ولكنه يعبر عن سعادته بكونه سيترك بعد موته ابنه فاليري ككاتب في حكومة السجم؛ مما ينبئ بمستقبل أفضل للبلاد. وبالمثل يدين فاليري لأبيه بفضل الوطنية والقيم المثلّية التي علمه إياها. فيقول: "لقد علمتني منذ صغري حب الوطن والفضيلة والقيم العليا" (٣٦). فبينما يظهر ستاروستا مساوياً بين انتمائه لطبقة النبلاء وسيادته داخل الدولة، يظهر كل من فاليري ويودكومورزي مساويين بين انتمائهما لهذه الطبقة ومسئوليتهما تجاه الدولة. فكل منهما يرى أن الوطنية والكبرياء مرادفان لخدمة الدولة وليس للمكاسب المادية.

تصور نيمزويتش من خلال شخصية فاليري نموذجاً بديلاً للهوية الأرستقراطية ولتعريف النبلاء ، من خلال تحويل مفهوم النبيل من مجرد لقب إلى مسؤولية وواجب وطني. يظهر ذلك من خلال الأحداث التي تربط فاليري بصديق طفولته زارمانشكي Szarmancki (السيد الساحر). فكلاهما ينتمي لطبقة النبلاء ولكن فاليري يصور شخصية النبيل المتعلم ذي الحس الوطني الشديد، بينما يظهر صديقه زارمانكي في صورة الشخص التافه المغرم بالموضة والأمور التافهة ؛ مما يجعله يتجنب أداء أي واجب وطني أو عسكري. وبينما يؤدي فاليري دوره في خدمة الدولة ككاتب لحكومة السيجم، ينشغل زارمانكي برحلاته إلى فرنسا وإنجلترا التي يبذل فيها إرثه. كما يتذمر زارمانكي من اهتمام فاليري بمعرفة الأنظمة السياسية التي تتبناها حكومات الدول الأخرى ويجيب أسئلة فاليري حول هذه الأمور بالتأكيد على إفساد الثورة الفرنسية لجمال مدن فرنسا، وصلاحيّة إنجلترا فقط لسباق الخيل والتسوق لشراء الهدايا. ففاليري يمثل النموذج الأمثل للمواطن القومي، الواقع بين نموذج ستاروستا الذي يمثل نظام

الزليشتا السارماتيان القديم، وزارمانكي الذي يمثل هو وجيله اجتتاب السياسة مثل طمع الزليشتا القديم.

واللفة التي يستخدمها فاليري تعبر عن اتجاه نيمزويتش وغيرها من الكتاب في ذلك الوقت لإعادة تعريف "البولندي" وفصل هذه الصفة عن طبقة النبلاء وربطها بدلاً من ذلك بالمواطنة الفعالة. ويظهر ذلك في قول فاليري لصديقه عندما وجده يهتم فقط بمصالحه الخاصة: "تذكر أنك بولندي وأنت مواطن عليه أن يخدم مصالح وطنه أولاً" (٥٠). فهنا يربط فاليري البولندية بالمواطنة ويخدمه الوطن والاهتمام بمصالح هذا الوطن أولاً، مما يتناقض مع رؤية ستاروستا لمفهوم "البولندي" الذي يهتم بتحقيق سعادته ومصالحه فقط ويربط دائماً مفهوم "البولندي" بالزليشتا.

فتميزويتش تعيد بناء الهوية القومية البولندية من خلال فصلها عن طبقة اجتماعية معينة وربطها بكل فرد يعيش داخل حدود الدولة ومن ثم ربطها ببولندا. ففاليري يحاول إقناع صديقه بأن النبيل ليس سيداً داخل الدولة على غيره من الشعب ولكن يمكنه أن يحظى بالاهتمام والتقدير عن طريق دوره داخل الدولة ونشاطه الإنساني. كما يؤكد فاليري على ضرورة القيام بعمل يعود بالنفع على الشعب بأكمله. وهنا تتجسّد نيمزويتش في ربط "البولندي" بالمواطن الفعال سياسياً وبكل فرد في الشعب باعتباره جزءاً من الأمة مثل الزليشتا.

وربما لم تقترح مسرحية نيمزويتش المساواة بين كل المواطنين سياسياً؛ ولكنها نجحت في تعريف المواطن بأنه كل شخص يسكن داخل الدولة ، وهو ما

يناقض التعريف الذي قالت به السارماتيزم للهوية القومية. فغاليري يعبر عن البولندي الجديد الذي أراد الملك ستانيسلو أغسطين ومؤيدوه إنشاء من خلال إصلاحاتهم التعليمية والثقافية على مدى ربع قرن.

توضح مسرحية عودة النائب استخدام "كتاب الإصلاح" للمسرح كوسيلة لبناء الهوية القومية التي قامت السارماتيزم ببنائها قبل ذلك اعتماداً على ميراث الخيال الكلاسيكي. وقد قام بعض الكتاب مثل نيمزويتش بهدم مفهوم السارماتيزم كي يصبح أساساً لبناء الهوية القومية التي تعتمد على دور المواطن ومسئوليته ، وليس على انتماء الفرد لطبقة النبلاء. وكما يقول نائب حكومة السيجم فيليكس أورازويسكي: "إن أساس تحقيق القومية هو جعل البولندي مواطناً" (أورازويسكي : ١٢٥). وكما استخدمت الزيشتا مفهوم السارماتيزم للربط بين البولندية وطبقة النبلاء، كان هدم مفهوم السارماتيزم أساساً لإعادة تكوين مفهوم الهوية القومية. وبالطبع كان المسرح من الوسائل التي توضح هذا الاتجاه نحو القومية من خلال تقديم نماذج بولندية جديدة. فكتاب الإصلاح قاموا بعرض هذه الأفكار والآراء على الجمهور من خلال أعمالهم ولذلك تعرض العديد منهم للاعتقال وحظر أعمالهم. ولكن كان لهذه الأعمال أثر كبير في حدوث العديد من التغييرات السياسية في بولندا خلال القرن الثامن عشر واستمرت في القرن التاسع عشر من خلال كتاب الرومانسية. فقد قدم كتاب الرومانسية مفهوم الأمة البولندية التي تجاوزت المعاهدات والاتفاقيات وحدود الدولة. ومن خلال تقديم الثقافة القومية البولندية ، وُجِدَت بولندا بشكل أبعد من الحدود السياسية رغم تقسيمها.

## الاحتفال بالثورة والملك لا يزال على العرش

سقوط الباستيل ومهرجان الفيدرالية (يوليو ١٧٩٠)

سكوت ماجليسن

جولي: أنت تعرفني يا دانتون.

دانتون: ماذا نطلق عليه المرفة ؟ إنك تملكين عينين سوداوين وشعرًا مجعدًا وبشرة ناعمة ولديعتيني "جورجيس المميز"، ولكن (يشير لجبهتها وعينيها) ماذا تخبئين هنا ؟ فأحاسيسنا غير ناضجة ومن الأفضل أن نتزع عقولنا من رموسنا ونفتحها كي نعرف بمضنا وتكشف أفكارنا التي تنور داخل عقولنا.

موت دانتون 1835 *Danton's Death*

حديث دانتون لجولي في مسرحية موت دانتون لجورج بوشنر George Büchner يوضح أن هناك فرقاً جوهرياً بين الحقيقة والمظهر الخارجي. وهذا القول يوضح أن حقيقة الثورة الفرنسية ستصبح قريبة من المشاهد مهما كانت الوسائل التي سيتم استخدامها فهي ستفصلها عن حقيقتها الأولى. فمسرحية بوتشنر تشير لتحول القوة الكونية والحياة والحرية والتاريخ إلى أدوات يحركها من يملكون السلطة. فدانتون يخبر كاميل زميله في السجن، في المشهد الثالث من الفصل الرابع، أن "الحياة مثل العاهرة المتاحة لكل العالم"، وفي المشهد التالي يخبره أن "الحرية والعاهرات من أشهر الكائنات في العالم فالحرية تحولت لعاهرة على فراش المحامي ؛ مما يجعله يستغرق ستة أشهر قبل أن يتبعني".

لم يكن بوتشنر هو الكاتب الوحيد أو الأول الذي يقدم الثورة الفرنسية بهذا الشكل. فحقيقة وتاريخ الثورة تم تقديمها مرات عديدة ومتنوعة اختلفت من

كاتب لآخر حسب توجهاته وحسب الأحوال السياسية. ففي عام ١٧٨٩، تم عرض مسرحية عسكرية في إنجلترا تناول سقوط الباستيل. كما كتب كولريدج مسرحية سقوط روبسبير *The Fall of Robespierre* عام ١٧٩٧، وحتى أثناء الثورة كانت هناك الكثير من المسرحيات والمروض التي تتحدث عن الثورة وأحداثها لتوصيل معنى معين لعامة الجمهور. وكان أول هذه المسرحيات مسرحية تتحدث عن موت مارات *Marat* كُتبت في الفترة بين الثورة وإعدام شارلوت كورداي *Charlotte Corday*.

يركز هذا المقال على مسرحية سقوط الباستيل، وهي "دراما دينية"، والاحتفال بالفيدرالية الذي أُقيم في اليوم التالي لهذا السقوط. وقد وقع هذان الحدثان أثناء الاحتمال بالذكرى السنوية الأولى لتدمير سجن الباستيل. وأتاول هنا هذين الاحتفالين في سياق الاحتفالات الطارئة التي أُقيمت أثناء الثورة وتأثير هذه الاحتفالات عليها.

يذكر كيث مايكل بيكر *Keith Michael Baker* في مقاله إنتاج الثورة الفرنسية: مقالات عن الثقافة الفرنسية السياسية في القرن الثامن عشر، أن رجال السلطة استغلوا تمثيلهم للحكومة في التحكم والسيطرة على ذاكرة الشعب. وعبرت المسرحيات والكتابات المتنوعة في هذه الفترة أثناء الثورة وبعدها عن تدمير هذه الذاكرة. ظهرت المناهضة على السيطرة والتحكم في تاريخ فرنسا في توثيق الأحداث بشكل رمزي ومن خلال الأنشطة السياسية المباشرة، وبذلك لم يكن التأريخ موقعاً للذاكرة المهمة، ولكنه موقع وملك للذاكرة محل الصراع (٥٦).



يستشهد بيكر بقول مايكل فوكالتس عن الذاكرة التي تُعدّ عنصراً هاماً في هذا الصراع: "إذا تحكم شخص في ذاكرة الشعب، فإنه بذلك يسيطر على عقله وقدرته على تفسير الكون... ولذلك من الضروري امتلاك هذه الذاكرة والسيطرة عليها وتوجيهها لما يجب أن تحتويه" (بيكر :٣١). وكان دور أمناء الأرشيف ورجال السياسة أثناء الثورة هو اختيار مجموعة من عناصر ذاكرة الشعب وفصلها عن المجموعة الاجتماعية التي ترتبط بها حتى يغيروا موقعها ويضموها في إطار خارجي بعيداً عن العامة... فالتاريخ يصلح الذاكرة المدمرة ويستبدل الاستمرارية بالانقطاع ويحول المتشابهات المتعددة إلى مجموعة من الاختلافات" (بيكر : ٥٥).

يتناول بوتشتر في مسرحيته موت دانتون إجراءات أرشيفية أخرى لسجلات الثورة الفرنسية ولكن دون أن تمكس الدارما التي تتقدمها الأحداث التي يود الإشارة إليها، فقد أخذ بوتشتر الرموز الجغرافية والتاريخية لدانتون وروسيبيير لتوضيح المفاوضات التي تمت إزالتها قبل ذلك بسبب الإجراءات الجغرافية والتاريخية. فحديث دانتون لجولي يوضح أن المفاوضات والمناقشات العامة والخاصة والخطب السياسية لا تظهر الحقيقة ، فالمرء لا يُعرف بحديثه ولكن بالبحث داخل عقله ومعرفة أسلوب تفكيره حتى تتبين حقيقته. وبالمثل، لا يمكن الاعتماد على التاريخ المسجل لمعرفة حقيقة الأحداث التي جرت أثناء الثورة الفرنسية.

والسؤال الآن : لماذا أتناول هذا العمل تحديداً في مقالي عن مسرحية سقوط الباستيل والاحتفال بالفيدرالية ؟ هذا لأن مسرحية بوتشتر تتناول منظمي الاحتفالات في الوقت الحاضر وليس لتقديم معانٍ ودلائل في الماضي. ولأنها

تشير لأحداث الثورة الفرنسية ولكن بأسلوب رمزي. وأتمنى أن أنجح في مقالتي هذا في بيان الأساليب التي يمكن من خلالها تقديم هذه الأحداث والوسائل التي يمكن من خلالها مناقشة تكوين مفهوم الهوية القومية. ولذلك سأقدم أولاً تلخيصاً لهذا العرض المسرحي ثم أتبعه بتناول بعض الوثائق التي سجلت أحداث الثورة كي أقوم بعد ذلك بالربط بينهما. كما أود أن أشير إلى أن سقوط الباستيل والاحتفالات التي جاءت بعد ذلك تعبر عن تاريخ المسرح والثورة الفرنسية ؛ حيث إنها تعبر عن أحداث الثورة والملك لا يزال مالكاً للسلطة. وبذلك لا تُعد هذه العروض دعاية لقيام نظام جديد. وفيما يلي وصف مختصر لدراما الباستيل والاحتفالات اللاحقة. ويمكن الاطلاع على وصف مفصل لهذه الدراما في كتاب مسرح الثورة الفرنسية لمارفن كارلسون Marvin Carlson.

في اليوم السابق للاحتفال بالذكرى السنوية الأولى لتدمير سجن الباستيل، تحديداً في ١٢ من يوليو ١٧٩٠ في باريس، كان يجري الإعداد لهذا الاحتفال في كاتدرائية نوتردام (وهو التاريخ الذي تم فيه التصويت على الدستور المدني للإكليروس. والذي يهدف لتأميم كل الكنائس في فرنسا بحيث تصبح متاحة للبيع). فعرض سقوط الباستيل: دراما دينية مستوحاة من الكتب المقدسة مارك - أنطوان ديسوجيه ديساجير Marc-Antoine Désaugiers تربط الأداء التاريخي بمقتطفات من النصوص الإنجيلية. وشارك في أداء هذه المسرحية عدد من الممثلين من مختلف مسارح باريس ، مثل مسرح الكوميدي فرانسيز والكوميديا الإيطالية. ويبدأ هذا العرض الدرامي بمجموعة من التغيرات التي تشير إلى رحيل چاك نيكرو وزير المالية الفرنسي:

مواطن: ألا يجب أن تهتز الأرض بسبب ذلك ويعزن كل شخص؟

الشعب: لماذا؟

مواطن: لقد ذهب من يحمينا ..

يعلن مواطن نقي "وزير يتقون به".

الشعب: الويل لنا!

النساء: ارحمنا يا رب وارحم أطفالنا.

الجميع: خلصنا يا رب. (كارلسون : ٤٥).

ويعد هذا الحوار يبدأ مُقنّو الأوبرا في الفناء العسكري ويعزف الأوركسترا  
مارشات عسكرية. ثم تُطلق المدافع وتُسمع صوت انفجار من ناحية  
الأوركسترا ، ثم يلقي الكورال مقتطفات من الكتاب المقدس: "الويل للأمة التي  
تهاجم شعبي، فالرب سيثأر لهذا الشعب وسيزورهم يوم القيامة". (كارلسون ٤٥).

ويبدأ الاحتفال بالفيدرالية صباح اليوم التالي متضمناً عرضاً عسكرياً ضخماً  
من موقع الباستيل حتى ينضم إليه مجموعة من الضباط. ويستمر العرض  
العسكري حتى يمر بنهر السين عابراً جسراً تم بناؤه خصيصاً لهذه المناسبة حتى  
يصل إلى مدرج شامب دي مارس الذي ينتظر به أربعمائة ألف مشاهد ومعهم  
لويس السادس عشر. كما يوجد ثلاثمائة قسيس في منتصف المدرج. يبدأ الملك  
في إلقاء القَسَم لإنشاء الدستور ، ثم يقدم رجال السلطة وعودهم بحماية الأرض  
والشعب وتحقيق المساواة ، ويُقسَم الشعب من رجال ونساء وأطفال على  
الإخلاص للدولة والقانون والملك. ويتبع ذلك الاحتفال العديد من الاحتفالات في  
الأيام التالية.

وتختلف الإشارة للاحتفالات بالفيدرالية في اختيار الفنانين لطرق تنظيم مشاركة المشاهدين في العرض. يتضح ذلك في تنظيم العرض العسكري وشكل الجنود المسلحين الذين يخترقون صفوف المشاهدين. كما يظهر ذلك أيضاً في امتداد هذه العروض لباقي أنحاء فرنسا حتى أثناء إلقاء الضباط والمشاهدين لمهودهم وقسمهم. (صورة للعرض في كتاب هنت Hunt ٢٨٠، ٢٠٠٢).

يصور جان لوي بيروى Jean-Louis Prieur نفس الحدث في عرض الاحتفال بالفيدرالية ولكن من خلال وصف الجانب الآخر من مدرج شامب دي مارس. وهو يركز بشكل أكبر على العروض الفردية من حاملي البنادق ومطلق المدافع (وكان ذلك اليوم شديد المطر). ويتشابه مع العرض الآخر في اختفاء هذه الجموع وتوغلها في أنحاء فرنسا كافة (صورة للعرض في روبرتس Roberts : ١٢٧).

ويكمل مونيه Monnet ، رسام الملك، هذه الصورة بوصفه الدقيق لهذا الاحتفال. ويتناول مونيه في وصفه الموقع القريب من المقاعد الملكية بجوار المدرسة العسكرية لشامب دي مارس (كارلسون : ١١٤). ويمثل الجمهور محور هذه الصورة فهم يلوحون بأيديهم وقبعاتهم. كما يمثل دخان المدافع ستائر المسرح مع السماح لمعالم باريس بالظهور في الخلفية. (صورة للعرض في كارلسون : ١١٤).

يبدو من هذه العروض أنها لا تهدف لوصف أحداث الاحتفال بذكرى الفيدرالية بشكل دقيق ، ولكنها تشير إليها دون استخدام الخطب التي تلقى في هذه الاحتفالات بشكل حرفي أو تقديم شخصيات حقيقية. فهذه العروض تقتبس

بعض ما جاء في الكتاب المقدس من وصف للاحتفالات والأقداس ، وتربط فرنسا بالقدس دون تصوير دمار سجن الباستيل كما حدث حقيقةً. يهدف سقوط الباستيل والاحتفال بالفيدرالية لتأكيد أمور محددة:

١- (تأكيد الوصايا الأخلاقية لجان چاك روسو في كتابه خطاب إلى المبير Lettre à d'Alembert للحث على قيام احتفالات تذكارية غير ترفيحية).

٢- (بناء مجموعة من الرموز تدل على الأحداث الجديدة للثورة والتي يستخدمها رجال السلطة للسيطرة على ذاكرة الشعب).

٣- تقييد وكبح مخاوف المواطنين وقلقهم حول انشقاق المخلصين للملك وللثورة. فهدم الباستيل الذي يُعد رمزاً لإلغاء النظام القديم يجب محوه من ذاكرة الشعب وإعادة تكوين هذه الذاكرة من خلال السرد المتواصل وإعادة اكتشاف القصص المسيحية في الإنجيل. وكما تقول مونا أوزوف Mona Ozouf : " الاحتفال بالفيدرالية كان هو البداية ، فصور وآثار الباستيل شكلت جزءاً ضئيلاً من هذا الاحتفال ". (٣٢).

وبالطبع ، سيكون غريباً تصوير المسرح لدمار سجن الباستيل دون تضمين إحياءات سياسية خاصة في هذا الاحتفال الثوري. ولكن هذه العروض المسرحية لم تكن موفقة نظراً لافتقارها التماسك فهي غير موثقة أو عقلانية ؛ ولذلك فهي لا تليق بالمواطن المثالي الذي وصفه جان چاك روسو قبل ذلك بأربعين عاماً. فمنظمو الاحتفالات، مثل الاحتفال بالفيدرالية، قد استقوا أدوارهم من نموذج الترفيه المدني الذي وصفه جان چاك روسو في كتابه. ففي چنيف ، كان يوجد

حظر على المسارح والذي أيده روسو من أجل المصلحة والأخلاق العامة لمواطني المدينة. فالمسارح في رأي روسو تُعد أماكن غير عقلانية لتقديم عروض غير موثقة وغير نافعة للجمهور. كما أن عددًا كبيرًا من الجمهور ليس بمقدوره التفرقة بين الخير والشر الذي تقدمه مثل هذه العروض؛ ولذلك يمكن أن يقتدي البعض بنماذج سيئة يراها في العرض المسرحي ويقلدها دون وعي. بالإضافة إلى ذلك، يرى روسو أن معظم المسرحيات تسيطر عليها المرأة والتي في رأي روسو لا تصلح للحكم على الأمور الهامة التي تتطلب المنطق والعقل (روسو: ٢٠١). وبينما تجمع جدران المسرح الجمهور، تتسبب أيضًا في العزل بينهم بتقديمها لعروض يتم فيها الاستعاضة عن الروابط الاجتماعية الحقيقية بين الأب والابن والمواطن بروايات خيالية عن هذه العلاقات.

ولذلك اقترح روسو بديلاً لهذه العروض ، وهي العروض الترفيهية المدنية أو عروض الاحتفالات التي تُقدم في الريف. ودعا روسو لمثل هذه الاحتفالات التي تُقام في أماكن مفتوحة بدلاً من العروض المسرحية التي تقيد الجمهور داخل جدران المسرح.

كهدف لا توجد عروض ترفيهية في الدولة لا، يجب أن يكون هناك الكثير منها. فالدولة لديها العديد من الأحداث التي تستطع الاحتفال بذكرائها في الهواء الطلق ، بدلاً من تهديد الجمهور داخل جدران المسرح بلا حركة أو صوت لمرض قصص خيالية وعروض تافهة. فمن الأفضل للجمهور مشاهدة العروض في ضوء الشمس الذي يساعد على إثارة عقولهم وتنمية إدراكهم. (١٢٥ - ١٢٦)

فروسو هنا يدعو الجمهور إلى الخروج والاستمتاع بالهواء الطلق وضوء الشمس والعروض النافعة التي تشير لأمجاد أمتهم والأحداث الهامة في تاريخها، بدلاً من مشاهدة العروض التي تسيطر عليها المرأة وتقدم أعمالاً تافهة.

ولكن لماذا سيرى الجمهور في هذه العروض؟ لا شيء. ولكنهم سيشاركون فيها،  
سيصبح الجمهور هو الممثل. فقط عليك أن تجمع الجمهور وتضع بعض الزهور  
في منتصف ساحة الاحتفال، وستجد الجميع قد اتحد وجمع بينهم الحب  
والانتماء لبلادهم. (١٣٦) .

فروسو لا يريد أن يقيد الجمهور بشخصيات درامية تظهر على المسرح. كما  
يشير دانتون في دراما بوتششر إلى المظهر الزائف الذي لا يعبر عن حقيقة  
الشخص وما بداخله من أفكار. لذلك يدعو روسو إلى الاحتفالات الجماعية التي  
تُظهر روح الانتماء والاتحاد التي تجمع الجمهور بدلاً من الظهور الفردي للممثلين  
على المسرح.

فروسو يعتبر العرض المسرحي من أشكال الحياة المدنية ؛ ولذلك يجب أن  
يساعد على تنمية روح المواطنة وتكوين مفهوم المواطن المثالي. كما يعترض روسو  
على التمثيل السياسي فهو غير منطقي بالنسبة للحكومة ، فالشخص الذي ينتمي  
للحكومة يمثل السيادة وبذلك يمثل نفسه فقط:

يشير روسو إلى المنطق الذي يوفق تحول السيادة إلى الملك والذي يُدين أيضاً  
التمثيل الحديث للحكومة الذي نشأ مع النظام الإقطاعي. "فالسيادة لا يمكن  
تمثيلها أو إيمانها فهي تتمثل في الإرادة العامة للشعب، ولذلك يصعب  
تقديمها". فروسو هنا يؤكد على الحرية التي منحتها الحكومة للشعب والتي  
يمارسونها أثناء الانتخابات. فهي تمبهر عن الديمقراطية التي قضت على  
المروية. (بيكر : ٣٣٦) .

ولذلك يؤيد روسو العروض التي تسمح بمشاركة المواطنين، فيصبح المواطن هو الممثل الذي يؤدي دور الأب والابن والمواطن كشخصيات خيالية أو من الماضي، وبذلك يُكون الشعب تاريخ الأمة كشعب متحد وسعيد.

تتمثل مشكلة العروض المسرحية في كونها تشبه السياسة في افتقارها للشفافية التي تُعد أساساً لصالح الشعب واستقراره كما يؤكد روسو. وكما يشير بول توماس: فالشفافية لا تسمح بـ"الدوافع القصوى" (توماس : ٦٦٩). هذا بالإضافة لإصرار روسو على وجود الشفافية في السياسة وهي اللفة أيضاً، ولذلك جاءت الثورة التي استطاعت الحفاظ على هذه الشفافية، ولكن يشير جان ستاروبنسكي Jean Starobinsky لفشل احتفالات الثورة في القيام بهذا الدور فهي تُوقع الشعب في نهايتها في فخ هذا العرض ؛ وذلك عند ظهور ممثلة من الأوبرا تقوم بدور المقلّ (فوفيل Vovelle ٢٠٠) فتقائيّة احتفالات روسو أدت إلى التكلفة الناتج عن تعقيدات عناصر هذه الاحتفالات.

كما يشير هانت لأهمية الاحتفالات في البناء الرمزي بعد عام ١٧٨٩ . فكل أحداث الثورة، من سقوط الباستيل ومذبحة شامب دي مارس وسقوط الملكية وبيروسيبير وتقدم نابليون، كانت "متقلبة" وتحتاج لإلقاء خطب وتقديم تقارير، وبالطبع إقامة العديد من الاحتفالات حتى تستقر هذه الأحداث بأذهان الشعب (هانت ١٩٨٤، ٥٢). ويؤكد هانت أن تلك الرموز تمثل وسيلة للمناقشة العامة للمواقف السياسية ، مما يمنح الثورة استمراريةً "سياسياً ونفسياً" كي يُذكر الشعب بالتقاليد المدنية للنظام الجمهوري (٥٥). وكلما تطورت الاحتفالات،



زادت الحاجة إلى استخدام الرموز التي تعبر عن المعنى المعقد. فهناك الرموز المجازية مثل: الحرية العذرية وشجرة الإقطاعية التي تشير للقديسين والخيال الديني من أجل الاتجاه نحو ديانة مدنية والابتعاد عن الكاثوليكية. فالثورة كانت تهدف لإنشاء نظام اجتماعي جديد يهتم بالإنسانية. فعلى سبيل المثال، يظهر هرقل في أحد الاحتفالات ممسكاً بالحرية والمساواة كي يعبر عن شعب فرنسا. وهذا ما مَيَّز الثورة الفرنسية عن غيرها من الثورات مثل الثورة الأمريكية والحركة التطرفية في إنجلترا.

لم يملك الشعب الفرنسي مفهوماً واضحاً عن الحرية.  
ولكنه ما يمكن أن أطلق عليه "الحاضر الخيالي" وهو لحظة تكوين مجتمع جديد واللحظة المقدسة لبناء إجماع عام جديد.  
وقد كانت عهود الإغلام تُقدم في الاحتفالات التذكيرية حول شجرة الحرية لإعادة تكوين لحظة العقد الاجتماعي. (٢٧).

وبذلك لم ترتبط فكرة بناء رموز تدل على الأحداث الماضية بالحنين إلى الماضي بشكل مباشر ؛ ولكن هذه الرموز تم استقاؤها من الماضي لإعادة تصويرها في الحاضر من أجل تقديم أهداف المستقبل.

فالاحتفال بالفيدرالية لم يكن كغيره من الاحتفالات التي حدثت بعد سقوط الملكية. ولكنه أُقيم بعد هدم سجن الباستيل بعام واحد. بينما الملك مازال متولياً الحكم والشعب في طريقه للقيام بالثورة. وكان يجب إخفاء ما حدث من انشقاق وخيانة للثورة والملك حتى يتم استعادة السلطة والميطرة على الشعب. فقد كان "من الضروري إخفاء أمر الثورة ، وكان هذا هو الهدف الرئيسي للاحتفال

الوطني في ١٤ يوليو' (روبرتس: ٢٧٧). ولذلك تم عرض سقوط الباستيل في نفس موقع الأحداث ؛ حتى تُسترجع هذه الأحداث وتحت على القيام بالثورة. وكان مكان العرض هو كاتدرائية نوتردام حيث يمتلئ المكان بالروحانيات التي تستدعي الأجواء التذكارية وتضيف إليها العناصر الدينية التي تتمثل في إقامة القداس والاستعانة بنصوص الكتاب المقدس. وجاء بعد ذلك الاحتفال بالعديد من الاحتفالات التذكارية المشابهة حتى قامت الثورة وأدت لسقوط الملكية والقضاء على الحكم الملكي الذي يجعل الملك ممثلاً للرب باعتباره رأس الدولة. وحيث كان يُشار للملك بالأب ، فبعد سقوط هذا الأب أصبحت الفرصة متاحة أمام الرموز النسائية المتمثلة في الحرية والمساواة للارتقاء لهذا المنصب الذي كان يشغله الأب.

وقد تزامن سقوط الباستيل مع سيطرة الملك على كل أشكال العروض والاحتفالات العامة في أواخر القرن الثامن عشر. ففي عام ١٧٨٩ ، فرض الملك سيطرته على كل المسارح وقل عدد المسارح المصرح لها بتقديم العروض مثل الكوميدي فرانسيز والأوبرا. ولكن في يناير عام ١٧٩١ ، ساوى القانون بين كل المسارح وأتاح لها حرية اختيار ما تقدمه من عروض؛ مما أدى إلى انتشار العديد من المسارح الأهلية بدلاً من المسارح الاحتكارية. ولكن في عام ١٧٩٠ ونظراً لبقاء الملك على العرش، كان يجب على المسرح تقديم هذا الواقع وتأكيد، ولذلك تم تقديم هذا الاستقرار الظاهري في الأيام التالية للاحتفال بالفيدرالية:

تجمع الرجال في كل مكان، في الطرق والتواقد وأعلى الأسطح، مبهرين عن فرحتهم وسعادتهم التي تشبه سعادة العبيد... كما بدأ الملك وكأنه يبارك ظهور

مجتمع جديد.. فالاحتفال ساهم في تمّ شمل الأسرة الفرنسية مرة أخرى بعد  
أن حقق الأب مطالب أبنائه . (هانت ١٩٨٤ ، ٣٥).

فقد ساهم هذا الاحتفال في تهدئة التوتر الذي سببته الثورة ، وذلك من  
خلال الاتحاد بين مواطني فرنسا الذين نالوا حق السلطة (والذين كانوا قبل ذلك  
خاضعين للسلطة) وبين ملكهم.

ويبدو أن اتحاد الفرنسيين أثناء الاحتفال كان ظاهرياً، فبينما كانت  
الأغلبية تقني وتقول: "لنذهب أيها الفرنسيون إلى شامب دي مارس"، قام البعض  
بالتعبير عن هزيمة الطبقة الأرستقراطية وإذلالها:

لقد انتهت أيها الأرستقراطيون

وطريكم شامب دي مارس

سوف تُعذبون وتصبح زوجاتكم لنا . (فوهيل : ٢٩٣).

تصف أوزوف ما انتشر من شائعات في الأيام السابقة للاحتفال والتي أدت  
لهذا الصراع بين الطبقة الأرستقراطية والمواطنين. فالعديد من الأرستقراطيين  
أعربوا عن قلقهم من امتلاء شوارع باريس بـ "الوطنيين المسلحين". وعلى الجانب  
الآخر أخذ الوطنيون حذرهم خوفاً من أن يكون هذا الاحتفال فخاً نصبه لهم  
الأرستقراطيون (أوزوف: ٤٤-٤٥). ولذلك لم تكن الرموز المستخدمة في سقوط  
الباستيل والاحتفال بالفيدرالية معبرة عن أحداث ماضية فقط ؛ ولكنها كانت  
تُستخدم للتعبير عن هذا الصراع بين الوطنيين والأرستقراطيين.

لقد عبر سقوط الباستيل والاحتفال بالفيدرالية عن الاتجاه لتكوين تاريخ يعبر عن استقرار السلطة في فرنسا، فهو ليس مجرد تذكرة بأحداث ماضية. ولذلك يتم تصميم الاحتفال على طريقة روسو عن طريق مشاركة المشاهدين في أحداث الاحتفال. كما عبرت الرموز المستخدمة في الاحتفال عن الأحداث الجارية كي يتم تقديم ما أطلق عليه هانت "الحاضر الخيالي".

وتلخيصًا لما سبق، تشرح المسرحية والاحتفال معنى الثورة الفرنسية والتي تتطلب من رجال السلطة القضاء على الفوضى الاجتماعية والسياسية كي يتحقق الاستقرار. كما أنهما ساهما في تهدئة التوتر والقلق الذي أصاب شعب فرنسا وأعادا تحديد سلطة الملك. بالإضافة إلى ذلك، حقق العرض رغبة روسو في إخراج المشاهدين من المسرح وجعلهم مشاركين في الأحداث ليقوموا بأنفسهم برواية تاريخهم. فلم تكن سقوط الباستيل تعبيراً عن أحداث ماضية ؛ ولكنها عرض مثالي للمستقبل يُستعان فيه بنصوص الإنجيل والأساطير الكلاسيكية. وبذلك أصبح كل احتفال لاحق إعداداً جديداً للتاريخ وتكراراً لأحداث الثورة.

# مقدمة أثينية للمسرح الأمريكى

جارى جاى ويليامز

عندما سطمت راية الحرية على اليونان

وأصبح دلقى هو محور العالم،

اختلت الدراما من المسرح الأحق

(ديكون كورتز Deacon Kurtz ، من مقدمة لمسرح سانت لويس الجديد

١٨٣٧)

عندما بدأ الأمريكان، بعد الثورة، فى بناء مسارح جديدة فى المدن الأمريكية المتقدمة، تميزت افتتاحات مسارحهم بتقديم قصائد الإهداء الطويلة والمقدمات المسرحية والخطب. والمعتاد لمثل هذا الشعر الذى يُقدم فى المناسبات أن يكون ردىء الأسلوب ولكن نظرًا لكونه فى هذا الوقت جزءًا من النشاط الثقافى، كانت المقدمات الشعرية معبرة عن الأحداث. خاصة تلك التى كُتبت فى التسعينيات من القرن الثامن عشر والأربعينيات من القرن التاسع عشر. فقد كانت أمريكا فى ذلك الوقت تحاول بناء هويتها القومية ؛ ولذلك كانت هذه المقدمات معبرة عن المجتمعات القادمة. فهى عروض أمريكية تنويرية تعبر عن الخيال القومى ويعبر مؤلفوها عن المسارح الجديدة فى أمريكا التى تعبر عن الهوية القومية ، ويركز هذا المقال على هذه المقدمات التى يعبر فيها عن المسرح والدراما القومية الجديدة وعلاقتها بالماضى الكلاسيكى.

## المقدمة المسرحية أو البرولوج

يوجد تاريخ طويل للبرولوج (مقدمة المسرحية) والإيبيلوج (الختام) في المسرحيات والذي يرجع إلى دراما الإغريق والرومان. وقد جمع بيير دانشين Pierre Danchin في أحدث كتبه أكثر من ٢٣٠٠ مقدمة وخاتمة من الدراما الإنجليزية في عصر الإحياء والثالث الأول من القرن الثامن عشر. تنتمي المقدمة المسرحية لهذا النوع الأدبي وتتميز بتاريخها الخاص، أما الخاتمة فتتنتمي للتقاليد الإنجليزية. وبعد حرب الاستقلال، استغل شعراء المقدمة التقاليد الإنجليزية وقاموا بتطويرها من أجل تكوين رؤية خاصة بمسارحهم تعبر عن الهوية القومية الجديدة.

ويصبح البرولوج قومياً كلما تقدمت الأمة. فلقد وجدت أكثر من ١٧٠ برولوج في افتتاح مسارح أمريكا منذ عام ١٧٣٥ حتى عام ١٩٠٩ معظمها كُتبت في عام ١٧٨٢ (بعد انتصار يوركتاون) ، وفي أوائل الأربعينيات من القرن التاسع عشر، تم افتتاح هذه المسارح في مختلف مدن أمريكا مثل نيويورك ونيو أورليانز وبيتسبرج وفيلادلفيا. وأدى ذلك إلى انتشار هذا النوع الأدبي على مدى ستين عاماً. ثم تراجع في منتصف القرن الثامن عشر لعدة أسباب سأتناولها لاحقاً. ولكن هذه المقدمات المسرحية كان لها أثر حقيقي في تكوين الهوية الثقافية لشعب أمريكا.

كان هناك العديد من المسابقات العامة للبرولوج. وكان مديرو المسارح يقومون بالإعلان عن هذه المسابقات في الصحف وعن الجوائز القيمة التي ستُقدم للفائزين مثل الكؤوس الفضية وغيرها. كما كان يتم تقديم إعلان

بأسماء الفائزين وتقديم الجوائز ضمن مراسم افتتاح المسارح. وكان أبطال المسرحية يقومون بإلقاء المقدمة المسرحية، كما كانت الصحف تقوم بنشرها في تغطيتها لأحداث الافتتاح. وتنافس العديد من الشعراء الهواة للمشاركة في مثل هذه المناسبات. ومن أشهر الشعراء الفائزين في هذه المسابقات تشارلز سبراج Charles Sprague والذي نال جائزة الكأس الفضية في افتتاح مسرح شيستات بفيلا دلفيا في عامي ١٨٢٢ و ١٨٢٨، بالإضافة إلى فوزه في خمس مسابقات مما جعله من أهم الشعراء بعد ألكسندر بوب. كما خاض تجربة تأليف البرولوج العديد من أصحاب المهن المختلفة من محامين وقضاة وأطباء وممثلين ونساء ومزارعين والذين شاركوا بمقدماتهم في مناسبات قليلة. ورغبة في تحقيق الشهرة، قام هؤلاء بنشر مقدماتهم في كتب ، كما قام آخرون بجمع مقدمات سبراج ونشرها في عدة كتب خلال القرن التاسع عشر.

اتبعت المقدمة الأمريكية شعر الإحياء والنيوكلاسيكية في القرن الثامن عشر؛ تأثرًا بشعر درايدن وأديسون وستيل وبوب. وكان يتم استخدام لغة راقية ملحمية وأسماء كلاسيكية مألوفة ومستوحاة من الأساطير القديمة ؛ كي تتفق مع هذه المناسبات الهامة في تاريخ الدولة. وبمرور الزمن اهتمت هذه المقدمات عن اللغة الأرستقراطية التي اهتمت بها أمريكا الديمقراطية. كما تحولت المقدمة الأمريكية إلى مخاطبة الطبيعة والمأفنة مثلما فعلت النماذج الإنجليزية. فقد تحدثت عن الإنسان وعقله الذي منحه الرب إياه. كما تحدثت عن واجبات الإنسان وحقوقه التي يجب احترامها حتى ينشأ مجتمع مستقر. بالإضافة إلى ذلك، دعت هذه المقدمات الإنسان إلى التمسك بالفضائل والسلوك

الحميد حتى يصير مواطناً مثاليًا. كما اهتمت هذه المقدمات بالحث على الحب والمشاعر الرقيقة التي من شأنها تقوية الروابط الاجتماعية بين الأفراد ؛ مما يضمن الاستقرار القومي. ففي عام ١٧٨٢ ، تم تقديم برولوج لمسرحية وليام وايتهيد William Whitehead الأب الرومانى للربط بين الروح الوطنية والمشاعر الإنسانية. كما يمدح السيد هيرد "أبطال الحرية" في أمريكا ويدعو الجمهور:

فلتشاهدوا هذا العرض التراجيدى  
واجعلوا هذا المبدأ سائدًا في قلوبنا:  
من يتأثر بأحزان الإنسان  
سيحارب كي يخلص الدولة من أحزانها

وكان شعراء البرولوج الأمريكيون يستعينون بالشعر العاطفى ليهوب في مسرحية كاتو Cato لجوزيف أديسون ، معبرين عن أثر المسرح في تنمية الروح الوطنية:

الفن الجيد يوقظ الروح  
ويرتقى بالفطرة ويُريح القلب  
ويحث الإنسان على التمسك بالفضيلة  
فلتمش كل مشهد وتقلد ما يدعو إليه  
فالترجيديا تملأ المسرح وتخفى خشبته  
حتى تسيل الدموع في كل زمن.

وبذلك يساهم البرولوج في تنمية الفضائل لدى عامة الجمهور، ومن ثم تنمية النزعة القومية للدولة بأكملها.



## الشعراء فى الطريق إلى أمريكا

ربط شعراء البرولوج بين الماضى الكلاسيكى والمسرح الأمريكى بالاهتمام بتقدم حضارة الغرب كموضوع شائع فى القرن الثامن عشر. فقد كان الاعتقاد السائد فى القرنين السابع عشر والثامن عشر أن الحضارة تسير نحو الغرب مثل الشمس، فهى تنتقل من أثينا القديمة إلى روما ومنها إلى فرنسا وإنجلترا. ومع تطور المستعمرات البريطانية فى أمريكا امتدت هذه الفكرة إلى العالم الجديد. فى عام ١٧٢٦، عبر الوزير الأنجليكى جورج باركلى عن هذا الاعتقاد فى إحدى قصائده بقوله: إن أمريكا هى مصدر "العصر الذهبى" الحضارى القادم. كما أكد هذه الفكرة بنيامين فرانكلين فى خطابه لصديقه: "ستجد متعة الفن فى السفر غرباً". بالإضافة إلى خطاب جون أدامس لأعز أصدقائه بنيامين راش:

لا يبقى فى ذاكرتى سوى أن الحضارة والفن والعلوم تتجه نحو الغرب، فمِنذ طفولتى وأنا أرى أن هذه الأشياء ستعبر المحيط الأطلنطى لتصل إلى أمريكا.

ومع كل مقدمة، يؤكد الشعراء على أهمية أمريكا باعتبارها مصدر الحضارة القادمة ، من خلال رواياتهم عن هجرة الشعراء عبر الزمن واستقرارهم فى أمريكا فى النهاية. وقد سجل روبرت تريوت بين Robert Treat Paine هذه الرحلة بتفاصيلها فى مقدمة افتتاح مسرح بوسطن الفيدرالى، والتى تُعد من أطول المقدمات. وقد نال عنها الجائزة الذهبية وهو فى الحادية والعشرين من عمره. قام بإلقاء هذه المقدمة تشارلز ستيوارت پاول:

عندما أشرق نهار العلم على أثينا

وومض فجر اليوم الأتيكى Attick day

استيقظ أبو الدراما الخالد  
كي تنمو الدولة وتتشرب سحرها.

ويمضى بين Paine في وصف الدراما الإغريقية حتى أصبح المسرح  
"وطنياً"، و"منتدى الفضائل" و"مدرسة الفصاحة". فقد تناول بين Paine نشأة  
الدراما الإغريقية ومراحل تطورها حتى عصر النهضة والتطوير إلى أن وصلت  
أمريكا. ثم ينتقل بين Paine في تسجيله لهذه الرحلة إلى روما والمصور  
الوسطى وشكسبير وعصر الإحياء ثم القرن الثامن عشر. ثم يشرح بين Paine  
كيفية انتقال هذه الحضارة من الإغريق بعد تراجهم إلى روما ثم انتقالها إلى  
المصور الوسطى بعد سقوط روما. ويستمر بين Paine في وصف رحلة  
الحضارة التي انتقلت بعد ذلك إلى إنجلترا حيث عصر شكسبير وأعماله  
الرائعة. وأخيراً تصل الحضارة إلى أمريكا لتبارك المسرح:

والآن بعد أن ارتفع أسياذ الحرية  
ونشروا الجمال وارتقوا بالذوق  
يرسم أبولو مقدسات الجدران  
حتى يقدسكم الشعراء وحكمهم  
فمنذكم تتعاون ثلاثة عصور  
فيضع سوفوكليس لفته الراقية  
ويُظهر تيرانس صفاء السماء  
ويعرض شيريدان المشهد المذهب  
وستمجد كلاسيكياتكم عصرنا  
وتجمعون بين أثينا وروما وأوجاستا  
وبين السحر والجمال والفضيلة.

وربط بين Paine بين الماضى الكلاسيكى الخطابى الأخلاقى ومسرح بوسطن الجديد لأسباب استراتيجية ؛ حيث بدأت الماسوشية فى إصدار قوانينها بحظر عمل المسرح، فكان بين Paine يهدف لإقناع أهل بوسطن بأهمية مسرحهم الذى يعمل كـ "مسرح وطنى" و "منتدى للفضيلة". فقد كتب على تذكرة المسرحية التالية لقصيدة بين Paine أنها "تراجيديا الجمهورية الحقيقية". وكان من الشائع ظهور استراتيجية بين الدفاعية فى مقدمات المسرحيات فى فترة الاحتلال وفى سنوات الحرب بعد الثورة. وبنى الربط بين المسرح الأمريكى والماضى الكلاسيكى نموذجاً أخلاقياً كأحد أساليب تأكيد البرولوج على فاعلية دور المسرح بالنسبة للمواطن. وكان هذا التأكيد حرفياً فى بعض الأحيان، مثل نداء تشارلز سبيراج لمسرح شيسستات فى فيلادلفيا عام ١٨٢٢: "لیمرض الشباب والخير داخل جدرانك وفى كل مشهد معاصرة أو قانون". والبعض صور الدور الهام للمسرح بشكل أقوى مثل برولوج جون هنرى لشركة هالام فى نيويورك عام ١٧٨٥:

ليبقى فن الشاعر مباركاً للأبد  
الذى يهدف لإصلاح القلوب وتوبيخها  
ويضع المشاعر على طريق الحقيقة  
ويرسم فى الطرق شبابنا الحائر  
ويحمى الدين ويؤيد القوانين  
ويملأ الروح بالحرية السماوية.

فالعديد من شعراء البرولوج ربط بين الديمقراطية الأثنية و"الحرية السماوية" فى أمريكا؛ مما يجعل ازدهار الفن مرتبطاً بازدهار حرية الفرد. فبينما يمدح البرولوج ملوك المسرح المثقفين، يحتل البرولوج الأمريكى بالحرية كازدهار للفن.

دمجت كارولين لى هينتز Caroline Lee Hentz تقدم الحرية مع تقدم الحضارة فى البرولوج الذى قدمته فى افتتاح المسرح الجديد فى سينسيناتى عام ١٨٣٢ والذى ألقاه الممثل والمخرج جيمز هـ. كالدويل James H. Caldwell: فاق الفخر الإغريقى قمته فى ساعة مباركة؟

وفى يوم مهيب تدفق الشعاع المقدس لقيد الحرية فى هذه الجدران الكلاسيكية

ولكن الحرية تتغل بتقوتها وتتشرب راياتها على العالم الفرى  
ويتبعها الدين والعلم والعبقرية والثروة والذوق  
وهنا أيضاً يعج الإله ساروفيم  
ويأتى رسل وحراس الدراما الذين أيقظوا ألعانها النبيلة.  
التحية لهذا المكان المقدس.

وفى ألبانيا عام ١٨١٢ ، ربط سولومون ساوثويك Solomon Southwick ، محرر أولباني ريجيستر Albany register ، يورويديس بالحرية مثل حرية أمريكا:

فى بدايات اليونان، ربطت إلهة التراجيديا قيثارة طفولتها  
وغنت الأعمال الرائعة  
وازدحم أبولو إغراءً لتكيسمتها المقدسة  
وناثرا بصوتها وأغنياتها  
وأضاء أيسخيلوس صفحتها الكلاسيكية  
وملأ مسرحها بجمالها  
وأثار يوريبديدس الرغبات الحارة

التي أوحى بها الحرية المقدسة  
وجعلت الطفلة يرتطمون داعين العبيد للحرية  
وباركت المناخ بالحب والحرية.

وفي سانت لويس عام ١٨٢٧ ، جعل ديكون كورتز أثينا السابقة لأمريكا في  
بداية البرولوج الذى قدمه لمسرح سانت لويس الجديد:  
عندما سطعت راية الحرية على اليونان  
وأصبحت دلفى هو محور العالم  
اختتمت الدراما من المسرح الأحق  
لتقوم السلوك وتوجه العصر...

واتبع ديكون كورتز إلهة الدراما القديمة فى سانت لويس فيقول:  
كانت تتجول فى بلادنا  
ووجدت مكاناً للراحة ولكنه هنا بيتك  
فتحن نهدي إليك يا أيتها الإلهة المباركة  
أول معبد لك فى الغرب الأقصى!

فالإلهة كانت تملك بيتاً فى ناشفيل وتسمى قبل ذلك بأحدى عشر عاماً.  
وكما تذكر أنا ماريا ويل فى البرولوج الذى قدمته للمسرح الجديد عام ١٨٢٦ :  
فى الأيام الرائعة التى تالقت فيها أثينا على أعدائها  
فى الفن والأسلحة...  
والآن ... تتظم القتاة الأثينية المعشوقة (إلهة الدراما)

بقوتها الأصلية، تقودها الآلهة لتصل إلى شواطئنا  
حيث يمكنها أن تجد الملجأ والبيت.

تتعلق هذه الروابط بالمقارنة التي صنعها الأمريكان بين أثينا ومدنها أو أممها. وقد كتب توماس بين عن أمريكا أنها أثينا المستقبل. وفي أواخر القرن الثامن عشر، كانت فيلادلفيا تُسمى أثينا الأمريكية، كما سُميت أنا ماريا ويلز بأثينا الشمال. ورغم الربط الدائم بين الحرية الأثينية والحرية الأمريكية، لم تكن هذه الروابط تعكس بشكل صحيح تعقيدات آراء مكتشفي أمريكا عن أثينا القديمة. فالإغريق القدماء تم تقديمهم كشخصيات طيبة وشريرة، فقد ذكرت جينيفر تولبرت في كتابها محاكمة أثينا أن "مكتشفي أمريكا كانوا يتميزون بالازدواجية الشديدة في استخدامهم للتاريخ بشكل عام وللتاريخ الأثيني بشكل خاص". كما أكد جون آدمس وجيمس ماديسون وافتلاطون أن الحكم العام في أثينا أدى إلى استبداد المشاعر التي أدت إلى سقوطها. واتبع ألكسندر هاميلتون نفس الرأي وطالب بحكومة ممثلة للشعب للسيطرة على المشاعر الطائشة التي سيطرت على الديمقراطية الأثينية المباشرة. كما يشير روبرتس إلى اتباع الولايات المتحدة للمصطلح الروماني "مجلس الشيوخ" لإطلاقه على المجلس الأعلى للحكومة دون اتباع لأية مؤسسة أثينية.

انتقد العديد من الكتاب والخطباء الأمريكيين، مثل ميرسي وارن Mercy Warren، الإباحية والحياة المترفة في أثينا القديمة باختيار مجموعة من الانتقادات الشائنة في كتب عصر التنوير التي تحدثت عن التاريخ الكلاسيكي. وأظهر رويال تيلر Royal Tyler هذه الانتقادات في مسرحيته التضاد The Contrast عام ١٧٨٧.

من خلال شخصية الكولونيل مانلى Colonel Manly ، ضابط الجيش الأوروبى الذى يُعد الشخصية المحورية فى هذه المسرحية . ينتقد الكولونيل مانلى حياة أخته المترفة ويحمى سيدة شابة من الطموح الجارف لشخص سين الخلق يحاول إغوائها، كما يحذر الأمريكيين من اتباع طريق اليونان القديمة التى انتشر فيها المال والحياة المترفة مما أدى إلى الانحراف الأخلاقى وضاع فيها العمل الطيب بسبب السعى وراء المصالح الشخصية . ويعرّف كولونيل مانلى مفهوم الرجولة الذى جعل منه نموذجاً للجمهورى الأمريكى الذى يملك الشجاعة والقوة والقدرة على ضبط النفس. كان الفيدراليون يفضلون إسبرطة عن أثينا ؛ ولذلك تملكهم القلق على أمريكا التى يمكن أن تتورط فى الفن المزعج أخلاقياً . يرجع ذلك القلق إلى شك الأمريكيين فى تدهور المحكمة الأوروبية وفسادها. ولذلك قدم البرولوج فى ذلك الوقت المفارقة التى تكمن فى توقع الأمريكيين لهذا التغير، وشعورهم بالقلق تجاه ازدهار الحركة الفنية فى نفس الوقت.

تتبا شعراء البرولوج أن أمريكا سوف تنتج أعمالها الخاصة من سوفوكليس وشكسبير كما فعل روبرت ترييت بين، فالدراما الرائعة تشير إلى حضارة عظيمة. وفى أول افتتاح لمسرح بارك ستريت فى نيويورك عام ١٧٩٨، تتبا إليهو هوبارد Elihu Hubbard بمجىء وقت يزدهر فيه "الشعراء الأصليون" ويظهر شكسبير وچونسون ودرايدن وسيبرس وأوتاوى وفاركارت ورويس أمريكان. ويسجل تشارلز سبيراج فى برولوج افتتاح مسرح شيمستات ستريت، فى فيلادلفيا عام ١٨٢٢ مباركة آلهة الشعر فى العصور القديمة، كما يتتبا بمجىء يوم يظهر فيه كتاب مسرح أمريكيون عباقرة:

يبدأ صقربنا رحلته الرائعة  
من قمة الجبل ومروراً بالبحار  
ويصعد إلى السماء فى غمار الضباب  
وسيمسح شعراؤنا عصرهم  
ويعملون المسرح روعة وضياء.

وكتب برولوج سبيراغ تحت لوحة معلقة أعلى ستارة المسرح مشيراً لعبقريّة  
شكسبير الذى يُعد قائداً لتقدم الغرب فى الدراما، كما يُعد أمريكى الطبايع  
رغم كونه نشأ فى ظل المَلَكِيّة البريطانية. وتناول واشنطن إيرفينج فى برولوج  
إعادة افتتاح مسرح بارك ستريت عام ١٨٠٧ ذكريات شخصيات شكسبير.

### البرولوج المتضائل والرابط الضعيف

تضاعلت القيم والمثل العليا مع تطور المسرح والدولة. ولم تستمر المسارح  
لمدة طويلة مع ظهور الأسواق الرأسمالية الحرة. فبعد افتتاحه بعام واحد، أفلس  
مسرح بوسطن ستريت الفيدرالى الذى افتُتح عام ١٧٩٤. وأفلس ويليام  
دانلاب فى مسرح بارك ستريت عام ١٨٠٥. كما تعرض مسرح أرك ستريت  
ومسرح شيسستات ومسرح وولفات ستريت بعد افتتاحها بفترة قصيرة إلى  
انخفاض سعر التذاكر نتيجة للحرب، مما أدى إلى إفلاس المسارح الثلاثة فى  
أقل من عام. ومع ثورة السوق، ظهرت حقائق الاقتصاد والأعمال التجارية، ومع  
افتتاح الطرق وتطوير السكك الحديدية، اضطر الممثلون المشهورون إلى العمل  
لدى شركات المسرح المحلية. كما أصبح البرولوج يعبر عن قومىة لا وجود لها  
وثقافة أصلية اختفت مع التغير السريع والمحير للمجتمع نتيجة لحركة



الهجرة المتزايدة. ومع بداية أول سنة بعد حرب الاستقلال لم يصبح البرولوج معبراً عن الأمريكان، فيوجد عشرة فقط من ١٧٢ برولوج مسجلة بواسطة النساء، كما اختفى الأمريكان والأفارقة من موضوعات البرولوج وكذلك العبودية. كما لا يوجد سوى ثلاثة من البرولوج تتحدث عن الأمريكان الأصليين (بواسطة تشارلز سبيراج).

وبعد الأرمينيات من القرن التاسع عشر، بدأ البرولوج في المدن الشرقية في التضاؤل والاختفاء حتى أصبح مجرد مقطوعات ضاحكة عن المسرح نفسه والجمهور المحلي والممثلين. وحافظ التقليد الأكبر على مكانته في المدن الغربية والوسط غربية مع بناء أول مسارحها. ولكنها كانت تشير إلى عصر يبدأ في الرحيل مُصْطَحِبًا معه مثال المسرح الأمريكى كرمز للمدينة أو الهوية القومية. ثم تراجع البرولوج تمامًا باقتراب القرن من نهايته. وفي عام ١٨٨٠، ظهرت فانى مورانت Fanny Morant على المسرح لتقديم برولوج لا يشبه "الشعر" كما تذكر. وفي ذلك الوقت تخلى البرولوج عن دوره في استدعاء الجمهور وبعث الأمة للحياة. كما اقتصر الربط بين الماضى الكلاسيكى والمسرح الأمريكى على تصوير أبولو أو تالبا أو ميلبومين في أخلاقيات المسرح ، أو الأشكال القديمة للتراجيديا والكوميديا.



## هيردر والمسرح الأوروبي

ص. ١٠٠ ويلمر

اهتم مُفكرو ألمانيا في القرن الثامن عشر بالتقاليد الثقافية لعامة الشعب ، فقد تأثر فريدريك كلوبشتوك Friedrich Klopstock بأراء روسو، وقام بَحْثُ الألمان على إنتاج أعمال أدبية خاصة بهم كي تنافس الثقافات الأخرى (خاصة فرنسا وإنجلترا وإيطاليا). وبالمثل ، شجع جوهان يوهان جوتفريد فوق هيردر Johann Gottfried von Herder الشعب الألماني على التباهي بثقافته وتقاليده ولقته. كما دعا إلى الاهتمام بالشعر الشعبي: "فهؤلاء الهمجيون هم آباؤنا ولقتهم هي أساس لفتنا وأغانيتهم هي مرآة الروح الألمانية القديمة". ولكنه، خلافاً لرأي كلوبشتوك، يؤمن بالتمييز القومي وروح الشعب ؛ ولذلك حث كل دولة على التعبير عن شخصيتها بشكل مستقل.

وقد شجع هيردر مفكري أوروبا على البحث عن مواطن التميز في ثقافتهم من أجل الوصول لهوية متميزة. وقام الوطنيون بإعادة تسجيل الماضي من أجل ربط الثقافات المختلفة ببعضها ، بالإضافة إلى ربط الأمم المختلفة ببعضها. وسناقش في هذا المقال تطور القومية وتأثيرها على المسارح القومية في أوروبا. ويمكن التوصل لهذه العلاقة من خلال أفكار وآراء هيردر عن أشكال الثقافة "القومية" ؛ وخاصة المسرح القومي. ولذلك سأتناول المسارح القومية وأقارن بين اختيارات اللفة والمسرحيات الشائعة والتي يتضح منها دور كُتاب الدراما ومديري

المسارح في تكوين الهوية القومية من خلال التأكيد على الثقافة الشعبية والأساطير القومية.

وعلى عكس القارئ المنفرد الذي يتفاعل مع صحيفة أو رواية يقرأها في عزلة، فإن المسرح يوفر آراء مختلفة للمشاهدين تعبر عن ردود أفعالهم بالموافقة أو الرفض لما يشاهدونه على المسرح. وكما يذكر ستيفن جرينبلات Stephen Greenblatt أن المسرح "إبداع جماعي"، فهو "إنتاج لأهداف جماعية" كما أنه "يخاطب الجمهور باعتباره الشعب بأكمله". والمسرح يعد أيضاً مكاناً للتفاعل بين الممثلين والجمهور. فالمسرح يُعد منتدى عاماً، كما يصفه رينان Renan، يستطيع الجمهور من خلاله مناقشة وتقييم الخطب السياسية وبيان صلاحية عرض الهوية القومية. فالمسرح يُعد عالماً صغيراً من المجتمع القومي.

في بدايات هذا الاتجاه، حافظت المسارح القومية على تقديم العلاقات المعقدة والمتناقضة مع الحكومة والتي كانت غالباً ضد أهدافها. فعلى سبيل المثال، في فنلندا وأيرلندا التي تعمل تحت سيطرة الإمبراطورية الروسية والبريطانية، تجنب المسرح القومي تدخل الحكومة باتخاذ الطريق الحذر. فقد كانت مسرحيات المسرح الفنلندي خاضعة لرقابة الدولة. كما حرص وجب بيتس W.B.Yeats وليدي جريجوري Lady Gregory على تجنب تقديم مسرحيات سياسية على مسرح أبي Abbey، تماشياً مع اعتراض آني هورنمان Annie Horniman على دعم الدراما السياسية. فقد اتبعت هذه المسارح ما أطلق عليه جون هاتشنسون John Hutchinson سياسات القومية الثقافية. فهو يذكر أن "القومية الثقافية هي حركة مستقلة عن القومية السياسية ولها أهدافها المستقلة - فهي تهدف إلى

إعادة إنتاج أخلاق المجتمع القومي بعيداً عن تحقيق دولة مستقلة - وسياسة مستقلة. فالمسارح في ألمانيا ونوروي وبوهيميا وفنلندا وإيرلندا، قبل أن تصبح دولاً مستقلة، كانت ثقافية أكثر منها سياسية. ورغم استقلال الوطنيين السياسيين للمسرح لتحقيق أغراضهم ورغم اتجاه المسرح لبناء دولة مستقلة بعيداً عن السيطرة الإمبراطورية، كان المسرح يعمل على تقديم الأساطير تعبيراً عن هويته بدلاً من كونه منظمة عقلانية تحدد مصيرها. واستخدم المسرح اللفة والممثلين والمسرحيات من أجل بناء حس قومي اعتماداً على تقديم مسرحيات محلية تتحدث عن شخصيات تاريخية وأسطورية.

يمبر هيردر عن إيمانه بالوحدة الثقافية في فولك (Volk) (أى الشعب) ويرثي عدم احترام ألمانيا لماضيها الثقافي (تناقضاً مع احترام إنجلترا وإسبانيا وغيرها من الدول لهذا الماضي)، واعتمادها على التقاليد الأجنبية التي تفسد تطور الأدب الألماني فيقول:

منذ التّدمّ ونحن لا نملك شعراً يمكن الاعتماد عليه لإنتاج شعر جديد خلافاً للأمم الأخرى التي طورت ما لديها من تراث شعبي وأنتجت أعمالاً قومية. نحن الألمان قد قُدر لنا منذ البداية أن نقلد غيرنا ولا نمبر عن هويتنا ونصبح عبيداً للأجانب ولذلك إذا لم يكن لنا موروث شعبي، فلن نحصل على جمهور أو لغة أو هوية أو أدب يمبر عنا ويصف حقيقتنا. فالأدب الكلاسيكي الخاص بنا مثل طائر الجنة له قيمته وسعره ؛ ولكنه ليس له وجود حقيقي على أرضنا.

تأثر هيردر كثيرًا بإحياء بريطانيا لموروثها الشعبي من قصص وأغان ، خاصة ما نُشر في المستعنيات من القرن الثامن عشر من أغانٍ شعبية والملاحمة الاسكتلندية وعنوانها أوسيان Ossian وقارن بينها وبين الأدب الألماني فيقول: "لقد اهتمنا بترائثا الشعبي مثل بريطانيا ، حتى نبني عليه شعراً خاصاً بنا مثلما فعل شتوسر وسينسر وشكمبير".

ولذلك دعا هيردر الألمان للبحث عن الأغاني الشعبية القديمة مثل تلك الخاصة بالعصور الوسطى. ومثال لذلك، بدأ هيردر بجمع ما أطلق عليه الأغاني الوطنية لمختلف الدول في المستعنيات من القرن الثامن عشر ، وشجع جوته Goethe على مساعدته في هذه المهمة. ثم نشر أول مجموعة دولية للأغاني الشعبية في ألمانيا في عام ١٧٧٨ وقام بإعداد المجلد الثاني في عام ١٧٧٩ بعنوان: الأغاني الشعبية أو الشعر الشعبي ، ولكن تعذر صدور هذه المجموعة نظراً لما تلقاه هيردر من نقد شديد لاهتمامه بالشعر الشعبي. كما اهتم هيردر بالتأكيد على أهمية الأدب الشعبي مثل حكايات أوسيان وحث الألمان على القيام بدراسة نقدية لتاريخ وأساطير العصور الوسطى. "وبذلك أعطى هيردر أهمية كبيرة للتقاليد والطقوس الشعبية الألمانية ، من خلال القضاء على الفروق الطبقيّة الشائنة الآن والتي أثرت على الكتاب الآخرين.

ونتيجة لتأثر الوطنيين بأفكار هيردر، قاموا في القرن التاسع عشر بدراسة الفلكلور والأساطير والتاريخ المحلي، كما تم الاهتمام بالشعر الملحمي للعصور الوسطى وجعله المادة الخام لإنتاج أعمال أدبية جديدة. ولذلك أصبح الفلكلور أساساً لتعريف الهوية القومية. ففي اليونان في أوائل القرن الثامن عشر ، اهتم

الوطنيون باليونان القديمة وشعر هوميروس Homer كتراث ثقافي. وفي بعض الدول، قام الوطنيون بحث المهتمين بالفلكلور على إنتاج تراثهم الثقافي الخاص إذا لم يكن هناك ميراث ثقافي أو شعبي منذ البداية. وفي أواخر القرن الثامن عشر في اسكتلندا، قام جيمس ماكفرسون James Macpherson باكتشاف التي تتكون منها ملحمة أوسيان باعتبارها قصائد ملحمية. وفي ألمانيا، قام هيردر وجوته باستغلال الشعر الملحمي لأوسيان لتحقيق أغراضهما الأدبية. فقام جوته بنشر ملحمة أوسيان في رواية أحزان ويرثر الصغير *The Sorrows of Young Werther* التي اشتهرت في العربية بعنوان آلام هيرتر عام ١٧٧٤ ، وقام هيردر بالثناء على هذه القصيدة باعتبارها شعرًا شعبيًا ينتمي لشمال أوروبا. وفي بوهيميا، قام جوزيف دوبروفسكي Josef Dobrovsky وچان كولار Jean Kollár وياخيل جوزيف سافاريك Pavel Josef Safarik بنشر أفكار هيردر. كما قام الوطني التشيكي فاتسلاف هانكا Václav Hanka باكتشاف الشعر الشعبي التشيكي في المصور الوسطى (١٢٩٠ - ١٢١٠) ، والذي ثبت بعد ذلك أنه مزور. وفي لاهلاند، قام القسيس اللوثري أندير فويلنر Anders Fjellner بتأليف أغانٍ ملحمية ترمز إلى التقاليد الثقافية السامية.

كما قام إلياس لونروت Elias Lönnrot وغيره بجمع الأغاني الشعبية الفنلندية ، ثم قام لونروت بمراجعة هذه الأغاني وقدمها في شكل قصصي بعنوان : *كاليفالا Kalevala* ونشرها عام ١٨٣٥ ، ثم نشرها مرة أخرى بشكل مفصل في عام ١٨٤٩. واستعان في أعماله بتقاليد هوميروس الملحمية حتى ينتج أعمالاً متوافقة زمنيًا وملائمة إيقاعيًا وشعريًا ، وقد وضع في نسخته المفصلة

التي نُشرت عام ١٨٤٩ أن عمله تم بشكل عشوائي لصعوبة اكتشاف الأشكال الأصلية لهذه الأعمال. ولكن العديد من الوطنيين اعتبر *كاليغالا* الملحمة القومية الخاصة بهم فبدلاً من التعامل مع الملحمة كعمل فردي، اعتبر الوطنيون الفنلنديون *الـ كاليغالا* العمل القومي لفنلندا؛ والدليل على أهمية اللغة والثقافة الفنلندية لأنها تعبر عن شخصيات تاريخية. كما أن الوطنيون اعتبروا القصص التي تتضمنها دليلاً على تاريخ فنلندي طويل تم تسجيله كتابة. وبحلول عام ١٩٠٠، أصبحت مجموعة الفلكلور الفنلندي (والتي أطلق عليها ويسون "ماضٍ بطولي خيالي") حركة قومية.

وفي أواخر القرن الثامن عشر في إيرلندا، نشأت حركة مشابهة تهتم بالتعبير عن هوية مستقلة أثناء وقوع جزيرة إيرلندا تحت سيطرة بريطانيا العظمى. كما عكست حركة الثقافة الإيرلندية الحاجة لرفض الفكر المسيطر لحكومة الاحتلال البريطاني واستبدال فكر قومي جديد به. وبالإضافة إلى ذلك، تأثر الوطنيون الإيرلنديون بالنموذج الألماني وقاموا بجمع الحكايات الشعبية ونشرها للإشارة إلى التاريخ والثقافة الإيرلندية القديمة. وقام بيتس وليدي جريجوري وغيرهما بجمع الفلكلور والأساطير الخاصة بفرسان الراقد الأحمر Red Branch Knights وكونوا ما أسموه "تين" Tàin التي أصبحت أشبه بالملحمة القومية. فقد حاول بيتس إنتاج حصن قومي وتاريخ أدبي عن طريق جمع الفلكلور في *الفجر المثلّي The Celtic Twilight* وبالمثل ذكرت وليدي جريجوري، أنها اهتمت بـ "جمع الأساطير الإيرلندية واختيار أجودها فيما يشبه موت آرثر *Morte d'Arthur* وقامت بنشره عام ١٩٠٢ تأثراً بمسرحيات بيتس عن نفس الشخصية.



ولتأكيد الهوية القومية كان يجب وجود عنصر الخرافة أو الأسطورة ، على سبيل المثال يذكر ريتشارد وارنر Richard Warner، عالم الآثار في متحف الستر (أى أيرلندا الشمالية) في بيلفاست عام ١٩٩٩ أن:

صورة الإيرلنديين كشعب سلتي، أو فكرة المرق السلتي هي مجموعة من الاختلاطات، فالشخص الإيرلندي المعاصر يملك جينات إنجليزية أكثر من السلتيه ، وكل الأمور الإيرلندية أو السلتيه تم اختراعها من أجل التفرقة بين الإيرلندي والإنجليزي.

وحتى ليدي جريجوري كتبت: "أنا لا أدرك معنى "الحركة السلتيه" فعندما سُئلت عنها، تعودت أن أجيب أنها تعني إقناع الاسكتلنديين بشراء كتبنا دون أن نشترى نحن كتبهم".

وكان المسرح من أحد أشكال الحركة القومية الثقافية في دول أوروبا الناشئة. ففي أواخر القرن الثامن عشر في ألمانيا وبينما أفكار عصر التنوير لا تزال شائعة، قام ليسنج Lessing في كتابه *الفن المسرحي لهامبُرج Hamburg Dramaturgy* بتأكيد الحاجة إلى تجنب التأثير الفرنسي النيوكلاسيكي وتأليف مسرحيات عن شخصيات محلية بسيطة: "فهذه الشخصيات سيئة الحظ التي تتشابه معنا في ظروفها يجب أن تغزو قلوبنا وأرواحنا بعمق". ودعا في مسرحيته ميناهون بارهيلم *Minna von Barnhelm* (١٧٦٧) الألمان للاتحاد ، وأظهر الحاجة إلى التصالح بين الدول المتنازعة في بروسيا وسكسوني خلال حرب الأعوام السبعة . كما أكد من خلال مسرحيته على أهمية الثقافة الألمانية ويتضح ذلك في أحد مشاهد المسرحية ، عندما أجابت سيدة ألمانية طلب رجل فرنسي

بالتحدث بالفرنسية بقولها: "سيدي، يمكنني التحدث بالفرنسية في فرنسا ولكن لماذا أتحدث الفرنسية هنا؟" كما ظهرت مسرحية شعبية ليوهان إلياس شليجيل Johann Elias Schlegel في نفس الوقت بعنوان : هيرمان *Hermann*، والتي تتحدث عن بطل ألماني هزم الرومان. وفي عام ١٨٧٢، تحدث هيردر في مجموعة مقالاته عن بداية حركة الأدب الرومانسي في السبعينيات من القرن الثامن عشر، كما تضمنت مقالاته إسهامات جوته التي تتحدث عن المعمار. وتأثراً بهيردر، قام جوته بتحويل التاريخ الألماني إلى عمل درامي واهتم بتقديم الأسطورة الألمانية *Faust* فاوست. كما ظهرت من خلال أعمال شيللر: اللصوص *The Robbers* وديون كارلوس *Don Carlos* وقصة ووليم تل *Wilhelm Tell*، الدعوة إلى الحرية واستغلال المسرح للتعبير عن فكر الوطنيين: "يجب أن تظهر خصائص الوطنية في الدراما بشكل واضح ونجعل الدراما التي نقدمها دراما تاريخية ونوجه عبيدنا إلى الأفكار القديمة العظيمة. ونجعل الشاعر يوضح من خلال المسرح أمجاد الألمان في الماضي وما يجب أن يصبح عليه الألمان الآن". كما علّق كريستوف فيلاند *Christophe Wieland* على هذا التيار المتنامي بقوله:

تاريخ ألماني وأبطال ألمان ومشهد ألماني وشخصيات ألمانية، كل هذه الأمور كانت جديدة على مسرح ألمانيا. ولكن الأجل من ذلك هو استمتاع المشاهد برؤية ما يميز عنه وعن بلده على المسرح. فهو يرى منداً ومناطقاً وشخصيات مألوفة لديه تجعله يدرك خصلص وصفات أمثا.

وبعيداً عن الحركة الأدبية الألمانية، طور جوته وشيللر أسلوباً درامياً أكثر عالمية ونيوكلاسيكية في مسرح كوزت في ويمار للتأكيد على دور المسرح في توعية الأمة. فكما دعا جوته إلى "إيقاظ الوعي الذاتي للأمة"، اقترح شيللر أن:

تتضمن مسرحياتنا تهازاً رئيسياً واحداً ويتفق شمرأؤنا على تكوين اتحاد يعمل على تحقيق هدف نهائى. باختصار، يجب أن نملك مسرحاً قومياً من أجل أن نصبح أمة واحدة.

واكتسبت أفكار هيردر عن القومية الفردية رواجاً كبيراً بعد هزيمة نابليون للألمان في جينا عام ١٨٠٦، وكما يذكر الان فينكلكرتوت Alain Finkelkraut : استمادت ألمانيا إحساسها بالوحدة بعد تفككها وبعد هزيمتها على يد فرنسا. لقد وجدت الأمة عزاءها في اكتشاف روعة ثقافتها. ومن أجل تسهيل قلة حياتها، نقلت مشاعرها إلى كل شيء تيوتوني Teutonic (المانى قديم) ورفضت القيم الفرنسية المالمية من أجل وجود ألمانيا.

شهدت بدايات القرن التاسع عشر نهضة الحركة الرومانسية الجديدة في هيدلبرج وبرلين ودريسدن ، والتي أكدت التاريخ الألماني والأغاني الشعبية والشعر الشعبى الألماني وعلم التاريخ المقارن. وقام أكيم هون أرنييم Achim von Arnim وكليمنس برنتانو Clemens Brentano بنشر مجموعة من الأغاني الشعبية. وقام الأخوان جريم Grimm Brother بجمع القصص الشعبية الشهيرة. بالإضافة إلى مجموعة الفلسفة القومية ليوهان جوتليب فيشته Johann Gottlieb Fichte بعنوان : خطاب لأمة ألمانيا Address to the German Nation عام ١٨٠٧، وبدأ كليمت Kleist في إصدار جريدته القومية " آخبار المساء Evening News " في برلين ، بالإضافة إلى جمعية للبحث على دراما التاريخ الألماني. ضمت الجمعية فيشته وبرنتانو وأرنيم وغيرهم، كما كتب

كليت قصة معركة هارنمان *Hermann's battle* مستغلًا الروح الوطنية التي كانت سائدة في هذا الوقت.

وقد أثرت الحركة الرومانسية الألمانية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر على الحركة الأدبية والإنتاج المسرحي في أوروبا كما يشير مارفن كارلسون. يظهر ذلك في أعمال أوهلنشلاجر Oehlenschläger في الدنمارك، وفيكتور هوجو في فرنسا، وكيسفالدو Kisfaludy، وكاتونا Katona في المجر، وبوشكين Pushkin في روسيا، وألفييري Alfieri ومانزوني Manzoni، ونيكوليني Niccolini في إيطاليا، وكيفي Kivi في فنلندا وبيتس في إيرلندا. فقد كتب أوهلنشلاجر مسرحيته هاكان يارل *Hakan Jarl* تأثرًا بفيشته في برلين والذي يدعو لأفكار هيردر في تمسك كل أمة بضرورة التعبير عن الدراما القومية الخاصة بها. فالقومية تُعد ازدهارًا للشعر.

كما أصبحت الأوبرا والقصائد السيمفونية وسيلة قوية للحركة الرومانسية القومية. ففي ألمانيا، اتبع إ. ت. أ. هوفمان E.T.A. Hoffmann أسلوب استخدام القصص الشعبية في القرن الثامن عشر، وقدم هذه القصص في الأوبرا ثم اتبع نفس الاتجاه كارل ماري فون وهيبير Carl Maria von Weber عام ١٨٢١، فقد أكد وهيبير إمكانية تقديم شخصيات تانهاوزر Tannhäuser الأسطورية في عمل أوبرالي. بالإضافة إلى قيام فرانز لست Franz Liszt بتطوير أسلوب تأليف السيمفونية أو القصائد الإيقاعية التي تستخدم أنواعًا فنية أخرى (كالقصيدة أو المسرحية أو القصة أو اللوحات الفنية) كمصدر للوحي وإنتاج عمل موسيقي منها. واستخدم ليزت الأساطير الألمانية مثل فاوست

والخرافات الإغريقية كمصادر لعمله الفني وكحافز لمؤلفي القومية الرومانسية مثل سميتانا Smetana وسيبيليوس Sibelius لتطبيقها في أعمالها المحلية. كما ألف فرانز شوبرت Franz Schubert أغاني طويلة للقصائد الرومانسية الألمانية؛ خاصة قصائد فيلهيلم مولر Wilhelm Müller.

واهتم هاجنر بتطوير فكرة العمل الفني الخالص التي تستخدم الأساطير الشعبية في موضوعاتها. فمكس مؤلفي الأوبرا الآخرين، كتب هاجنر أعماله الأوبرالية لمرض الفلكلور الألماني والشعر التقليدي مثل الهولندي الطائر *The Flying Dutchman* وغيرها، كما قدم معالم ألمانيا الجغرافية مثل الريف في أشهر أريمة أعمال أوبرالية له. وقد استعان هاجنر بأراء هيردر في قوله: "تقع على مؤلف الأوبرا مسئولية استحضار روح الشعر في عرضه لأساطير العصور القديمة". كما نصح الفنانين بالتركيز على القصص الخرافية في عصر ما قبل المسيحية لأن المسيحية أضعفت القيم الروحية الأصلية الشائعة: "بعد اعتناق الديانة المسيحية، فقد الفلكلور الفهم الحقيقي للأساطير الأصلية". واشتهر هاجنر بمعاداته للسامية ومفهوم النقاء المنصري وسمو السلالة الآرية، ولذلك أيد بشدة الاتجاه القومي (والأناثية): "أنا ألماني حتى النخاع، وأنا روح الألمان. وأعماله الفنية الساحرة لا تُقارن". كما أنشأ مسرح المهرجان في فيرث لتقديم أعماله بمساعدة ملك بافاريا لودفيج الثاني King Ludwig II ونال التاج الفضي بعد افتتاح المسرح عام ١٨٧٦.

وآلف فيردي في إيطاليا أعمالاً أوبرالية عن خمس مسرحيات لشيللر تتميز بمشاعر وطنية قوية. كما قدم فيردي أوبرا نابوكو Nabucco عام ١٨٤٢ مصوراً

رغبة شعب إيطاليا في الاتحاد والإطاحة بحكم النمسا . بالإضافة إلى كورال "Va Pensiero" التي غنى فيها اليهود للتحرر من الأسر البابلي قائلين: "بلادي الجميلة الضائعة"، والتي كان البطل فيها الشعب المقهور بأكمله وليس بطلاً وحيداً. وكما يذكر تشارلز أوزبورن: "وجود هذا الكورال في الأوبرا التي تتحدث عن موضوع يتعلق بالإنجيل يجعل فيردي فناناً يدعو إلى وحدة إيطاليا فيما يسمى بحركة "Risorgimento". وبعد تقديمه لأعمال تعتمد على موضوعات مسرحيات شكسبير مثل: الملك لير وماكبث، تحفز فيردي لتقديم الموضوعات القومية الخاصة بالشعر الإيطالي جوسى جوستى Giuseppe Giusti الذي دفعه إلى التعبير عن "الأحزان التي تملأ الإيطاليين والتي تملأ شعباً يبحث عن مصير أفضل". فكتب فيردي أوبرا معركة لنيانو *La Battaglia di Legnano* معارضاً لثورة ١٨٤٨ وتقدم أهل ميلانو في مناهضة حكم النمسا، كما عبر فيها عن هزيمة ملك ألمانيا باريباروسا King Barbarossa في القرن الثاني عشر على يد مدن إيطاليا التابعة لرابطة لومباردى. كما قدم فيردي أعمالاً عن مسرحيات فيكتور هوجو المعارضة للحكم الملكي والتي تتحدث إحداها عن فضيحة أخلاقية لأحد الملوك؛ مما أدى إلى حظرها في فرنسا بعد أول عرض لها في عام ١٨٣٢ وخضوعها لرقابة السلطات النمساوية. ثم تم السماح بمرضاها بعد ذلك بعد إجراء بعض التعديلات وتغيير الاسم لتجنب تمرضها للرقابة، وحققت بعد ذلك نجاحاً كبيراً في مختلف المسارح الإيطالية.

وبالمثل، استشهد سميتانا في بوهيميا بالأساطير الشعبية التي تتحدث عن أصول الدولة في أوبرا ليببوز *Libuse*، كما استعان بالشخصيات التاريخية

التشكيكية في أوبرا داليبور *Dalibor* والشخصيات الشعبية في أوبرا العروس البديلة *The Bartered Bride* . ورغم أن سميتانا تناول الأغاني الشعبية فقط دون الاقتباس منها، كانت الموسيقى التي يقدمها تبدو مقلدة بالموسيقى الشعبية. وكما يذكر هارولد شوينبرج أن سميتانا قدم "موسيقى البولكا البوهيمية وغيرها من أنواع الموسيقى الراقصة رغم أنه لم يقتبسها مباشرة، فقد اخترع كل ألحانها. والأوبرا التي قدمها مَطْعَمَة بروح بوهيميا لدرجة يصعب تصديقها. ولكن سميتانا كان فخورًا بقدرته على عدم الاقتباس من الأغاني والموسيقى الشعبية مباشرة. ولقد امتلأت أعمال سميتانا الأوبرالية بالروح الوطنية التي ظهرت بشكل واضح في القصائد السيمفونية مثل بلادي *My Country* التي تحدث فيها عن النهر الذي يجري خلال مدينة براغ. ثم ظهر بعد سميتانا من اتبع نفس أسلوبه مثل دفورجاك *Dvorák* الذي ألف أوبرا روسالكا *Rusalka* عن أسطورة أوندين *Undine* ، وقد كتب عنه سكوبنبرج "معظم ألحانه تقريبًا وطنية. وكان في قمته عندما تحدث عن بلد نشأته وحبه لها. فهو يشبه سميتانا في استخدامه للموضوعات الشعبية والفلكلورية لتقديم موضوعات وطنية .

وفي فنلندا ، اتبع سبيليوس نموذج واجنر في تقديم أوبرا تعتمد على الأساطير القومية الشعبية. واستعان بأسطورة كارلين *Karelian* في تأليف أوبرا كاملة بعنوان : بناء القارب *The Building of the Boat* . ولكن بعد قيامه برحلة إلى ميونخ وبيروث لمشاهدة أعمال واجنر حتى يستلهم منها موضوعاته، شعر سبيليوس باليأس من قدرته على منافسة نجاح واجنر. ولكنه استعان ببطل كاليبالا لتقديم مجموعة من القصائد بعنوان: (متابمة ليمكانينين)

*Lemminkäinen Suite* . كما قام بإعادة تسمية مقدمة بناء القارب لتصبح بجعة  
تيونيلّا *The Swan of Tuonela* (ربما لاستحضار صورة الطائر المستخدمة في  
أعمال فاغنر).

وفي حالات كثيرة، تم بناء مسارح قومية لتقوية أهداف الحركة الثقافية  
القومية. فهناك على سبيل المثال، المسارح القومية الألمانية في هامبورج ومانهايم  
(التي عمل بها ليمينج وشيللر) والمسرح النرويجي في بيرجن والمسرح القومي في  
براغ والمسرح القومي الفنلندي في هلسينكي ومسرح أبي في دابن. واهتمت هذه  
المسارح بالتعبير عن الحركة القومية الثقافية ؛ فأصبحت علامات بارزة للتعبير  
عن الهوية القومية. وكما يقول مارفن كالفن:

اهتمت المجموعات القومية في عصر ما بعد الرومانسية باستخدام الدراما  
كأداة فعالة لتبني الشعب بميراثه الشعبي والحث على الاهتمام بالهوية القومية  
الحرية القومية ، في مقابل تأثير السيطرة الثقافية والسياسية الخارجية.

وفي كتاب المجتمعات الخيالية *Imagined Communities* أكد بيندكت  
أندرسون على مفهوم "التبني" وأهميته في حث الشعب على الاهتمام بالهوية  
القومية "الطبيعية". ولذلك ظهر هذا المفهوم في الدراما القومية والمسارح  
القومية في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين لتقوية مفهوم الهوية  
القومية.

لعبت المسارح القومية دورًا هامًا في بناء هوية قومية متميزة وتأكيد الإنجازات  
الثقافية التي حققتها الأمم. وفي عام ١٧٩٢، طالب الوطني التشيكي بروكوب



سيديشي Prokop Sedivy بإنشاء مسرح تشيكي مستقل يعمل على توحيد الأمة. وبعد ثورة ١٨٤٨ تكونت لجنة برئاسة فرانتيشك پلاكي Palacky Frantisek ، وقامت بنشر إعلان Announcement لتوضيح أهدافها واتجاهها لبناء مسرح قومي والعمل على تحقيق استقلال سياسي: "سيصبح مسرحنا القومي أثرًا تاريخيًا يعبر عن حقوقنا الدستورية". ولكن استغرق الأمر ثلاثين عامًا أخرى كي يتم بناء هذا المسرح. وبعد بناء أولي بول Ole Bull للمسرح القومي في بيرجن بالنرويج، شعر النقاد أنه بُني في المكان الخطأ. فقد أشار بورنستيرن بورينسن Bjørnstjerne Bjørnson إلى أنه كان من الأفضل إنشاء المسرح القومي في العاصمة كريستيانا (أوسلو بعد ذلك). ثم قدم هاجنر اقتراحًا ببناء مسرح قومي في دريسدن يعمل كمؤسسة ديمقراطية حيث يتم اختيار المدير فيه بالانتخاب ، ولكن لم يلق اقتراحه القبول. وبعض الدول مثل فنلندا وإيرلندا لم يكن لديها تاريخ درامي قبل بدء الحركة الوطنية فيها. فأول عمل درامي فنلندي تم تقديمه عام ١٨٦٩ وأول دراما إيرلندية بدأت كتابتها في أوائل القرن العشرين. وقد استغلت شركات المسرح القومي في إيرلندا وفنلندا المسرح لتقديم مفهوم الهوية القومية من أجل تحقيق الاستقلال القومي عن سيطرة الثقافة الأجنبية.

وفكرة بناء مسرح قومي كانت وسيلة لنشر أفكار الحركة القومية. ففي بوهيميا وفنلندا تم جمع الأموال من السكان لبناء المسرح، وبذلك يصبح المسرح ملكًا عامًا لكل الشعب (وحتى وإن كان ذلك إحساسًا فقط وليس بنص القانون). وتم الاحتفال بوضع حجر الأساس لمسرح براغ القومي ، في الوقت الذي ظهر فيه الاحتجاج الوطني على الاتفاق بين النمسا والمجر (الذي يمنح المجر وضعًا

خاصًا). وبعد الانتهاء من بناء المسرح بعد عشرين عامًا، شعر الجمهور بهذه الملكية عندما شاهد ستارة الافتتاح المزينة بمشاهد جمع الأموال لبناء المسرح. كما ظهرت صور "للفنانين والحرفيين" والأحجار التي استُخدمت في بناء المسرح. فقد تم أخذ هذه الأحجار من "أماكن مقدسة في الأساطير القومية التشيكية. وفي مقدمة المسرح يظهر شعار "الدولة ملك نفسها"، وفي الردهة الرئيسية تظهر لوحة ثلاثية تمبر عن "العصر الذهبي للفن" و"تراجع الفن" و"نهضة الفن" (من المثير أنه كان هناك لوحة أخرى تم الاعتراض عليها باعتبارها تحقيرًا للدولة ؛ حيث تظهر فيها صورة إله وثن تشيكي على شكل رأس كلب). وفي افتتاح المسرح عام ١٨٨١، وفي إعادة افتتاحه بعد ذلك بعامين تم عرض أوبرا سميتانا القومية لبييوز.

وفي فنلندا، وكاستجابة لإعلان فبراير ١٨٩٩، الذي هدّد الدولة بسياسة روسية، انتهز الوطنيون الفرصة لتأكيد استقلالهم الثقافي عن طريق بناء معبد جرانيت بالقرب من وسط هلسينكي. وتم جمع الأموال لهذا الغرض القومي وتم الاحتفال بوضع حجر الأساس في عام ١٩٠٠ وسط ثلاثة أيام من الفناء قامت بتنظيمها جمعية فينومانيك للتعليم الشعبي Fennomanic Society of Popular Education. وتم افتتاح صرح ثقافي جديد في ١٩٠٢ أثناء الاحتفال المثوي بميلاد لونيوت للارتقاء بالحس الفنلندي لتحقيق إنجازات ثقافية ، وربط المسرح الجديد بالثقافة الفنلندية القديمة والكاليفالا في مناسبة رمزية. ولأن تمثال لونيوت لم يصل في موعده من فرنسا نتيجة لسوء الأحوال الجوية، كان يجب الانتهاء من بناء المسرح للاحتفال بذكرى ميلاد لونيوت. ولذلك بذل العاملون

جهداً مضاعفاً لالانتهاء من بناء المسرح في الوقت المناسب ، رغم جهود الحكومة الروسية في تأخير موعد افتتاح المسرح.

وبالطبع كانت قائمة المدعوين من أهم عناصر الافتتاح ، وكان أمراً طبيعياً أن تتم دعوة ضباط من الحكومة الروسية (الذي ساعد بعضهم في جمع الأموال لبناء المسرح). ولكن نظراً للوضع السياسي في ذلك الوقت، هدد السياسيون الفنلنديون بالقيام بمظاهرات وإفساد الاحتفال إذا ما تمت دعوة الضباط الروس. ولذلك لجأ مُنظِّمو الاحتفال إلى إقامة حفلين في نفس المساء واستمر الاحتفال لمدة خمسة أيام. وتضمن الحفل عرض مسرحية ليا Lea وكاليفالا الجديدة تتحدث عن القهر الروسي بعنوان : زفاف الشمال *The Northland Wedding* والتي منعته الرقابة. كما تضمن الحفل أغاني وطنية وجزءاً من سبيليوس يعتمد على الأغنية السابعة والأربعين من كاليفالا والتي تتبأ بقدم سلالة جديدة من الأبطال الفنلنديين. والجمعية الأدبية الفنلندية *The Finnish Literary Society* توضح أنه :

في كل البلاد المتحضرة يُعد المسرح القومي أقوى وسيلة عرض للشعر الوطني واستخدام اللغة الفنية، ولذلك يُعد المسرح الفنلندي أهم انتصار في هذا الاتجاه، والذي أثر في لونات بشكل كبير.

ومن أهم عناصر المسرح القومي الهوية اللغوية. ففي براغ ، قدم المسرح الأعمال الأوبرالية والمسرحيات باللغة التشيكية للتغلب على الاعتماد على الثقافة الألمانية. وفي النرويج ، قدم المسرح القومي ببرجن اللغة النرويجية للتغلب على

سيطرة اللغة الدنماركية (والسويدية). وفي المسرح الفنلندي، رغم تفضيل بعض الوطنيين لنوعين من المسرح القومي، أحدهما سويدي والآخر فنلندي، اعترض آخرون على هذا الوضع نظراً لاهتمامهم بتأكيد أهمية إنتاج مسرح باللغة الفنلندية. ولكن الوضع كان أكثر تعقيداً في إيرلندا، حيث أصبحت اللغة الإيرلندية أداة قوية في أيدي الوطنيين بعد أن تم إلغاؤها تقريباً أثناء الحكم البريطاني. وقدمت المسرحيات التي عُرضت باللغة الإيرلندية، مثل التواء الحبل *The Twisting of the Rope* لدوجلاس هايد Douglas Hyid والتي قُدمت على المسرح الأدبي الإيرلندي عام ١٩٠١، تعبيرات واضحة عن الهوية الإيرلندية المتميزة وحثت على المشاعر الوطنية القومية. بالإضافة إلى تقديم الممثلين الإيرلنديين لمروضهم في شركة المستقبل باللغتين الإيرلندية والإنجليزية. ولكن بالمقارنة بغيرها من المدن لم يستطع الكثيرون من الوطنيين الإيرلنديين السيطرة على اللغة الأيرلندية التي تتحدث بها الأقلية. ولذلك تم استخدام لغة وسط تجمع بين اللغة الإنجليزية والإيرلندية في الأعمال الدرامية مثل أعمال ج.م. سينج J.M. Synge الذي مزج بين اللغة الأيرلندية وترجمة تعبيراتها إلى الإنجليزية. وكما يقول ديكلان كبيرد Declan Kiberd رأى سينج أن اللغة الأيرلندية غير الإقليمية يمكن أن تضيف صفة غير إقليمية على اللغة الإنجليزية. كما أدى استخدام هذه اللغة الوسط إلى رواج المسرحيات الإيرلندية وقدرة مسرح آبي على التجول داخل إيرلندا وخارجها ؛ خاصة في إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية.

كما صاحب بناء مسرح قومي مدرسة التمثيل التي يمكن أن تعلم الممثلين طرق النطق الصحيح. ففي بعض الدول التي تزال اللغة القومية بها غير مستخدمة في

الثقافات العالية (مثل التشيكية والمجرية والفنلندية)، تم الاهتمام بالنطق الصحيح لهذه اللغات في المسارح القومية وأصبحت سمة مميزة للجمهور ومادة مثيرة للنقاد. وفي المجر ، عين البرلمان أكاديمية العلوم لإنشاء المسرح القومي كجزء من عملها. وفي ألمانيا، أصبح مفهوم (لغة المسرح) دليلاً على النطق الصحيح الذي يساعد على تنمية اللغة الألمانية.

واهتم الوطنيون بشكل كبير بمجموعة المسرحيات التي يقدمها كل مسرح. فكان المبدأ الوطني هو أن يتم تقديم مسرحيات عن شخصيات تاريخية أو أسطورية ساهمت في بناء الأمة أو تحريرها ، أو لتقديم مبادئ القومية مثل قصة فيلهيلم في سويسرا (وألمانيا) و جان دارك في فرنسا وليبيوز في بوهيميا و *Boris Godunov* في روسيا وكاثلين في هوليهان *Cathleen Ni Houlihan* في إيرلندا. وكانت الشخصيات الوطنية في بلد ما تقدم في بلاد أخرى. فمثلاً تم تقديم جان دارك في دول أخرى غير فرنسا، كما تم تقديم مسرحية سكيلر فتاة أورليانز *The Maid of Orleans* كاساس لأوبرا فيردي فتاة أركو *Giovanna d'Arco* بتقدير من إيطاليا لما تحمله من قيم وطنية. وعندما تم تقديم الأوبرا في باليرمو، تدخلت الشرطة لتقسيم العرض الموسيقي إلى عدد من النصوص الأوبرالية.

وتضمنت مجموعة المسرحيات تقديم شخصيات فلكلورية وأسطورية مثل القصائد الملحمية النرويجية والألمانية في سكاندنافيا وألمانيا. كما قدمت الدراما شخصيات غير بطولية ؛ مما أدى إلى تعرضها لجدل كبير في بداية عرضها (مثل بعض مسرحيات إيسن وسينج والكسيس كيبي). ثم تم تصحيح هذه

المسرحيات بتقديم هذه الشخصيات التي تتصف بسوء الخلق والتشرد كشخصيات وطنية. وفي بعض الأحيان كان يتم حذف بعض المقاطع من هذه المسرحيات نظراً لطبيعتها الجدلية، مثل الفصل الرابع من مسرحية بير جينت *Peer Gynt* (التي هاجم فيها إيسن الوطنيين النرويجيين الذين يهدفون لتنقية اللغة النرويجية من التأثيرات الأجنبية).

ورغم رغبة مخرجي المسرح في تقديم الكلاسيكيات الأجنبية مع الدراما المحلية، خاطر هؤلاء بالإساءة للوطنيين الذين اهتموا بتعزيز تميز الثقافة القومية. وتأثرا بقول هيردر وهانز ساش في نهاية مسرحية فاجنر بعنوان المُغنى الرئيسي *Die Meistersinger* "الفن الألماني المقدس"، حاول العديد من الفنانين الناشئين في فنلندا إنتاج فن مسرحي فنلندي مقدس. وانتشر أسلوب اقتباس صور من كاليغالا في الدراما وعروض مسرح التابلوهات الحية *tableau vivant* (والعديد من هذه العروض تتضمن موسيقى سيبيليوس) وحفلات موسيقية ولوحات فنية لأكسيلي جالن - كاليلا *Akseli Gallen-Kallela* وقد كتب مؤلف الدراما الفنلندي كاسيمير لينو *Kasimir Leino* مقالاً بعنوان : "الفن الفردي وإمكانية تقديم أسلوب مسرحي فنلندي" انتقاداً للمخرج الفنلندي بيرجبوم *Bergbom* لتقليده الأسلوب الأجنبي، كما دعا إلى إنتاج فن مسرحي قومي ينبع من عناصر محلية. وبالمثل ، اتهم الوطنيون بإيرلندا بيتس بتأثره بشكل مبالغ بواجنر والمسرح الياباني.

وبنهاية القرن، أصبحت موضوعات السلالات والذاكرة التاريخية والأسطورية والدين واللغة من الموضوعات الهامة لشرح الهوية الجماعية للشعب الإيرلندي. وفي عام ١٨٩٩ ، تسمال جون إيجلنتون *John Eglington* عن المكان الذي يمكن أن يبحث فيه كاتب الدراما عن "الدراما القومية... فهل يبحث عنها في الأساطير

الإيرلندية أم في حياة القرية والفلكلور أم في التاريخ الإيرلندي أم في الحياة بأكملها كما يراها هو؟. واقترح إيجلينتون أن يتبع كاتب الدراما نفس طريق الإغريق والألمان:

تضمنت الأساطير الإيرلندية القديمة مواقف وشخصيات تتناسب درامياً مع التراجم الإغريقية. ومن الواضح أنه إذا كانت التقاليد المثلثة متمسكة ذات تأثير فعال في مستقبل الأدب الإيرلندي، فيجب أن ننصب نحن إلى هذه التقاليد لا أن نتوقع أنها ستأتي إلينا. ولذلك لا بد من دراستها كما يجب والسماح لها بإحداث هذا التأثير المفترض أن تحدثه. فهذا الاهتمام بالفلكلور والأكثر في أيرلندا يشبه اهتمام الأدب الألماني بكتابات (يوهان جوتفريد Johann Gottfried) وهيردر وغيرهما.

وأدرك بيتس وغيره تأثير المسرح على الحركة القومية، فبحثوا عن الرموز المناسبة لهوية قومية جديدة. وفي خطابه لجيلبرت مري Gilbert Murray (مقترحاً إنتاج نسخة من الملك أوديب أو أوديب ملكاً Oedipus Rex)، كتب بيتس: لا يعرف المرء هنا متى سيؤثر في عقل جيل بأكمله. فالدولة مازالت في بداية إنتاجها الإبداعي ويؤثر فيها كل إسهام قوي. كما دان بيتس بالفضل لأفكار الوطنيين النرويجيين والألمان: "يجب أن تجد الحركة القومية الطريق مثلما وجدته الحركة القومية في النرويج في اللغة والتاريخ". ومن أجل إيجاد مسرح أدبي إيرلندي، أكد منظمو المسارح على تقديم صورة جديدة للشخصية الإيرلندية تعارض شخصية المهرج الإيرلندي التقليدي التي أوجدها المسرح الإنجليزي: "سنوضح أن أيرلندا ليست موطناً للتهريج والمشاعر التافهة كما كان يقدم من قبل. فأيرلندا موطن المثالية القديمة. وكلنا ثقة في دعم الشعب

الإيرلندي لنا، فهو قد ضجر من تقديمه بشكل سيئ". ولكن لم يكن بيتس مقتنعاً بفكرة تقديم الشاعر الوطنية فقط بل استخدم خطاباً سياسية في أعماله المسرحية ، رغم أنه استخدم صوراً مسرحية تتعارض مع هذه الخطب.

وكتيجة للحركة الرومانسية في ألمانيا، اهتمت المسارح القومية بالشخصيات الأسطورية والتاريخية والريفية من أجل تقديم بطل قومي يساعد على التعريف بشخصية الأمة "الناهضة". كما أزال الوطنيون الثقافيون الحدود بين الفلكلور والتاريخ مثلما اهتم وطنيو فنلندا بشخصيات كاليغالا كشخصيات تاريخية. فقام وطنيو إيرلندا باستخدام الفلكلور لإيجاد أسطورة قومية عن التاريخ الأيرلندي القديم الذي يميزهم عن المحتلين الإنجليز. وفي بوهيميا ، أصبحت القصص الأسطورية والخرافية عن أصول الأسرة الملكية التشيكية الموضوع الرئيسي للمسرحيات والأعمال الأوبرالية. كما ساهمت المسرحيات التي تتناول أبطال الفلكلور في توثيق الثقافة الفلكلورية والشعبية وبناء تاريخ بديل لذلك الذي فرضته الثقافة المسيطرة. وأصبحت هذه الشخصيات مصدراً هاماً لتأكيد مفهوم الهوية القومية. وبينما اهتم هاجنر باستعراض نيبلو نَجْلِيدْ *Nibelungenlied*، استخدم كتاب الدراما الفنلنديون كاليغالا والكتاب الإيرلنديون المادة المسرحية في "تين" *Táin*. وكتب بيتس مجموعة من المسرحيات عن كوشولين ، منها تراجيديا على شاطئ بيل *On Baile Strand* ، كما تناول أعمال هاجنر وابسن *والكاليغالا*. وفي تقييم هاتشينسون يعد بيتس باحثاً عن حقيقة رمزية قوية من خلال تكامل الفنون من شعر وموسيقى وديكور مسرحي وملابس وإضاءة، كما فعل هاجنر في أعماله الدرامية الموسيقية. فبيتس يرى المسرح الإيرلندي مكاناً مقدساً يتم فيه



تقديم مجموعة منتقاة من المسرحيات التي تعتمد على الأساطير الإيرلندية عن البطل المحارب كوشولين الذي يمكنه عرض النموذج الإيرلندي للوعي القومي.

قدم بيتس، بالاشتراك مع ليدي جريجوري، في مسرحيته كاثرين في هوليهان Cathleen Ni Houlihan عام ١٩٠٢ نموذجًا قوميًا تاريخيًا رغم كونه خرافيًا. وكانت الأحداث تدور في عام ١٧٩٨ أثناء التمرد الذي قاده وولف تون Wolfe Tone دون الاهتمام برسم شخصية القائد الرجل. فقد قدم بدلاً منه شخصية خرافية للألم إيرلندا التي تدعو أبناءها للحرب من أجل بلادهم وتحدث الجمهور عن أهمية الجهاد من أجل الحصول على الاستقلال. وهي تتحدث إلى الجمهور مستمينة بالصورة الاستعارية مثل قولها: "يوجد الكثير من الغريباء في المنزل" وأن "حقولها الأربعة الخضراء الجميلة" تم أخذها منها (إشارة إلى المقاطعات الأربع لإيرلندا). كما تظهر وهي تقنع شابًا مقبلاً على الزواج بالذهاب معها للجهاد من أجل الدولة فتقول: "ذو البشرة النضرة ستصبح بشرتهم شاحبة من أجلي، وسيظنون أنهم تلقوا أجرًا مناسبًا في مقابل ذلك. سوف يتذكروهم الشعب للأبد ويظلون أحياءً للأبد ويتكلمون للأبد وسيسمعونهم الشعب للأبد". دُمجت هذه الصورة القومية التاريخي بالخرافي، فهي تاريخ للخرافة وتحويل للتاريخ إلى خرافة. فقد حولت مود جون Maud Gonne الشخصية التي أدتها إلى شبح، فهي لم تكن معروفة كمثلة ولكنها كانت مشهورة بكونها قائدة وطنية وواحدة من المعارضين للحكم البريطاني.

وكما ذكرت، عرضت المسارح القومية الأوروبية التقاليد الشعبية والشعر الفلكلوري كما وضع الفيلسوف الألماني هيردر. وفي العديد من الدول، كان أوائل الوطنيين الثقافيين من صفوف المجتمع ثم انضم إليهم وطنيون من الطبقة الوسطى

أو تحت الوسطى بعد انتشار الحركة القومية الثقافية. وساعد على تقوية الحركة القومية الثقافية مفهوم الهوية العامة لكل طبقات المجتمع. فكما يوضح وفاشتيل Wachtel عن الحركة القومية في الإمبراطورية النمساوية - المجرية:

الرابط الذي جعل هذه الحركات القومية متمسكة كان ثقافيًا ولغويًا أكثر منه سياسيًا. كما أن الأساس الثقافي لهذه الحركات يفسر كيف أصبح كُتاب ومؤلفو وثنانو القرن التاسع عشر أبطالاً قوميين في شرق ووسط أوروبا. هيتوي Petöfi وميكفيتش Mickiewicz وملشا Mácha وبريسرين Preseren وسميتانا وفورجالك اعتبرتهم الإمبراطورية النمساوية-المجرية مثل جورج واشنتون وتوماس جيفرسون في أعين الشعب.

يمكن إضافة العديد من الكتاب والمخرجين إلى هذه القائمة السابقة، حتى من تعرضوا لرفض أعمالهم في البداية. فالواقعية في عالم الأبطال الأسطوريين أو الصور الإيجابية لحياة القرية كانت تُعد ملائمة للمفاهيم الرومانسية ولكن دون المبالغة في الواقعية أو نقد المجتمع. وكما يشير مجموعة دراسات المهمشين Subaltern Studies Collective أن القومية تدعي تمثيلها للشعب بأكمله ؛ ولكنها في الواقع تحذف من تشاء من الشعب مثل العمال والنساء.

ولذلك استخدم الجانب القبيح من القومية، الذي يظهر في الحركة الفاشستية في الثلاثينيات، رموز الهوية القومية وأيد في القرن التاسع عشر حذف العناصر المنشقة والبديلة ومتعددة الثقافات ومتعددة السلالات من التعداد السكاني. فبعض هؤلاء، ممن ارتبط ببداية حركة المسرح القومي، انضم إلى الحركة الفاشستية ومنظمات اليمين.

وظل مفهوم الهوية القومية نتاجاً لاتجاه الوطنيين الثقافيين في القرن التاسع عشر إلى صنع الخرافة تأثراً بأفكار هيردر والقومية الألمانية والرومانسية. وتشابهت الدول في أسلوب تحقيق هذا الاتجاه رغم اختلاف ظروفها الاجتماعية في أواخر القرن التاسع عشر. وساعدت المسارح القومية على تأكيد مفهوم الهوية القومية من خلال تقديم أنواع متعددة من الأبطال الوطنيين للجمهور ؛ حتى يعبر عن رأيه في هؤلاء الأبطال سواء بالقبول أو الرفض. وبذلك عمل المسرح كـ"استفتاء يومي عام" لتحديد وتقييم الشخصية القومية وصور الدولة.



# العرض الطليعي التاريخي

## والقومية اليابانية

ديفيد بلجيريني

افترضت الطليعية التاريخية وجود المركزية في تاريخ الفن الغربي والنقد، وكذلك التاريخ الاجتماعي في أوروبا أثناء الحرب. ومن الأقوال المقبولة في هذا الأمر ما يذكر أن الطليعية التاريخية قد أدت إلى تحويل التصنيف الجمالي الذي يتم من خلاله إنتاج الفن وتلقيه. ويقدر ما دمجت الطليعية بياناتها الرسمية في الأداء والعرض، قيدت تحويل تصنيف الاتجاهات والنوايا الفنية. ومن إنجازاتها الهامة التأكيد على الإنتاج الجماعي، واستخدام الوسائل المتعددة المختلطة، ودمج أمور الحياة اليومية وتمييد التصنيف الجمالي للمعنى. كما أنها اهتمت بالاستجابة الإيجابية لأعمالها من خلال تضمين عنصر الصدمة والمفاجأة. ولأنها ترفض تصنيف المؤسسات الفنية، قامت بتحويل تصنيف استقبال الفن.

يرى العديد من الدارسين أن تراث الطليعية يرجع للشهرة السيئة لنوع محدد من الفنانين وليس لجهود الطليعية في تحويل الحياة الاجتماعية للفن، وكما يوضح بيرجر Bürger أن تصنيف الطليعية يرجع إلى النقد المتطرف لمفهوم الاستقلال الجمالي. فمبدأ الاستقلال الجمالي، الذي يرجع إلى كتابات عصر التنوير لكانط Kant وشيللر Schiller، أعطى قيمة عالية لمفهوم فصل الفن عن الحياة الاجتماعية في المجتمعات البرجوازية. وقد وصل هذا المفهوم لقمته في

أواخر القرن التاسع عشر نتيجة للحركات الجمالية ؛ خاصة حركة الفن من أجل الفن. ويرى بيرجر أن الأهداف التي تربط بين هذه الحركات المنفصلة، مثل المستقبلية والدادية والمريالية والبنائية الروسية والتعبيرية، كانت القضاء على مؤسسات الفن (مثل المتاحف والأكاديميات ومعاهد النقد والتقاليد الثقافية) وعدم الفصل بين الحياة والفن. يرى بيرجر وغيره من واضعي النظريات أن الأهمية الاجتماعية والسياسية الحقيقية للطليعية التاريخية، رغم عدم قدرتها على تحقيق أهدافها، تكمن في نقد الاستقلال الجمالي وبلورة الفن بعيداً عن الحياة الاجتماعية.

وبينما يؤكد بيرجر أن أهمية الطليعية تكمن في الأسلوب الجمالي، توجد نظرية أخرى عن الطليعية تربط أهميتها بالتوافق السياسي الاجتماعي لهذه الحركات الفنية التي ظهرت معظمها كاستجابة للظروف السياسية والاجتماعية من أجل تحقيق الأهداف الفنية لمؤسسيها. وتمت دراسة كل حركة فنية على أساس الحالة القومية للدولة التي نشأت فيها هذه الحركة سواء أثناء ازدهارها أو بعد تراجعها. فقد طورت معظم هذه الحركات الفنية الهوية "القومية" أو الاتجاهات "القومية"، مثل دراسة سياسات الحركة ، الطليعية. ورغم التسمية والتطور المتوازن تقريباً في الشعر والفن الإيطالي والروسي، ترتبط المستقبلية بشكل روتيني بالفاشية الإيطالية، كما تُعد نموذجاً لـ "الحداثة الفاشية". وعلى الجانب الآخر، تتصف البنائية الروسية بكونها تعكس مبادئ المدينة الفاضلة (اليوتوبية) بعد الثورة والتي أصبحت متعارضة مع الستالينية (نظرية ستالين الشيوعية). وترتبط الدادية والمريالية بالشيوعية والنقابية الفوضوية نتيجة للولاء السياسي للطليعية والحملات التي تقصد البيروقراطية النازية الثقافية.

ورغم أن الإجماع على المستوى السياسي للطليعية التاريخية محير ؛ إلا أنه مؤكد بما لا يقبل الجدل فيما يخص الديكتاتورية. فالنتيجة الثانوية لدراسة الطليعية التاريخية لما يقرب من قرن ذات معيار واحد يقيس العلاقة بين الفن والسياسة. فمعارضة الطليعية للاستقلال الجماعي مهدت الطريق إلى الإنتاج الثقافي الديكتاتوري، فقد دمجت المقال الاجتماعي والجمالي مع معارضتها للفن المجرد من النتائج الاجتماعية، كما أصبح الاعتراض على المؤسسات البرجوازية للفن دليلاً على ثقافة فاشية. ويظهر هذا النموذج في روسيا وإيطاليا واليابان رغم وضوحه في ألمانيا النازية ؛ حيث انتشرت مقالات وفن الطليعية بعد ازدهار التعبيرية والدادية بسنوات. وبالمثل، سمح تمجيد المستقبلية للتكنولوجيا والقومية المفرطة بوجود سياسة التوسع العسكري في إيطاليا. كما تصاعدت المعارضة في روسيا نتيجة لهجوم الطليعية على المعتقدات والذي تمثل في اقتباس الواقعية الاجتماعية كاسلوب رسمي للفن والأدب الشيوعي.

ظهر في اليابان أثناء عصر التامشو Taishō (١٩١٢ - ١٩٢٦) العديد من الحركات الفنية، مثل التعبيرية والبنائية والمستقبلية والدادية والسيرالية، بالإضافة إلى الحركات الأصلية مثل حركة مافو Mavo وسانكا Sanka، رغم أنها ما زالت تحت الدراسات المقارنة. ورغم تشابه الأهداف الجمالية للطليعية اليابانية مع نظيرتها الأوروبية، اهتم الطليعيون اليابانيون بالظروف الاجتماعية والسياسية وبالتقاليد الفنية المميزة لها. ومن هذه المميزات التطورات التي تلت الحركة الطليعية اليابانية التي أثرت على عملية إنتاج الفن واستقباله. كما تطور مفهوم الاستقلال الجمالي في علم الجمال الياباني التقليدي وكذلك الحديث

بشكل أكبر من تطوره في أوروبا ؛ محدثاً بذلك تكافؤاً اجتماعياً وسياسياً متنوعاً. بالإضافة إلى أهمية العلاقة بين الطليعية وعمليات التغرب Westernization وعكسها للتوتر السياسي والاجتماعي الناتجين عن استقبال اليابان للثقافة الأجنبية. كما يوضح كتاب الاستبدادى لأسرة مييجي أوليجارشى Meiji Oligarchy الظروف الهامة التي سبقت ظهور الطليعية من تعايش بين النموذج الاجتماعي للثقافة والمفاهيم الحديثة الفردية ، بالإضافة إلى مبدأ الفن من أجل الفن. علاوة على الاتجاه للاستقلال عن الثقافة التقليدية وسيطرة الطليعية Naturalism الناتج عن ظهور الحركة الطليعية. ظهر ذلك في المسرح الذي تأثر بتقليد العروض الطليعية وتراجع الأشكال التقليدية.

سعى الطليعيون الأوروبيون إلى تغيير المسرح البرجوازي من خلال هدم أساليب العرض ومهاجمة مشاعر الجمهور البرجوازي ومعارضة المؤسسات الثقافية، مما يعني معارضة مبدأ التقليد مثل التشخيص النفسي وتقاليد الفن المسرحي في الميلودراما والمسرحيات رائدة الإبداع. ورغم تشابه أهداف أصحاب العروض الطليعية اليابانية، إلا أنه من المهم إدراك تلازم قمة الأداء الطليعي الياباني مع مؤسساتية Shingeki التي تُعد واقعية مقلدة. فقد كانت الطليعية والطليعية قوتين متلازمتين في مقابل أوروبا، مما أدى إلى انقسام جيل بأكمله والذي أضفى بدوره صفة التميز والتفرد على الطليعية اليابانية.

يناقش هذا المقال التوافق السياسي والاجتماعي للطليعية اليابانية ودورها في تحويل الإنتاج الثقافي في فترة ما قبل الحرب. ويركز المقال بشكل أساسي على تحول القيم الجمالية وتأثيراتها على الإنتاج الفني واستهلاكه في سياق الحداثة



والتغريب ومفهوم التوسعية لآسيا بأكملها. ويوضح مسار الأداء الطليعي الياباني في هذه السياقات كيفية تكوين الهوية القومية في عصر تاشو وتماسك تيار القومية المفرطة في الحياة الاجتماعية والسياسية خلال فترة الحرب والمدوان العسكري. ولذلك تُعدّ تغيرات الأداء، الناتجة عن الحركة الطليعية وغيرها من الحركات الثقافية، قوًى وسيطة في بناء الهوية القومية والاستقلال الثقافي الياباني وفاعلية الفن الاجتماعية خلال فترة تميزت بالصراعات والتغيرات السريعة.

قام واضعو النظريات اليابانيون بتقييم ظهور الحركة الطليعية وتراجعها كأداة تنوع للفكر السياسي والاجتماعي. وكان ناكانو شيجيهارو Nakano Shigeharu من أوائل واضعي النظريات الذين تناولوا الحركة الطليعية. فقد قام في العشرينيات من القرن التاسع عشر بالسعي لتعليم الجمهور الياباني قيم النقد الماركسي والفن الطليعي والبروليتاري وثقافة كتلة التاشو. وفي النظريات الحديثة ، قام كاراتاني كوجين Karatani Kojin بتقييم نقدي للحركة الطليعية باعتبارها دليلاً على العلاقة "المتحولة" بين التقليدية والطليعية التي اتصف بها تاريخ التغير الثقافي في اليابان. وانطلاقاً من هذا الافتراض، تنتج مجموعة مقالات مدانة اجتماعياً تتضمن الفردية والاستقلال الجمالي وعلاقتهما بتبعية الفرد الكونفوشيوسية للدولة التي سادت في عصر مييجي Meiji ، والإصرار على إضفاء الشرعية على الاستقلال الثقافي الياباني تعارضاً مع تأثير الصين (على الثقافة التقليدية) والغرب (على الثقافة الحديثة) ، واستمرار أشكال الثقافة التقليدية والإقطاعية في العصر الحديث. وهذه الصفات هي التي منحت الطليعية اليابانية تميزها وتقرؤها.

وأسمى هنا إلى توضيح ثلاث مناطق للربط بين الطليعية التاريخية وبناء القومية اليابانية قبل حرب الباسيفيك وبمدها ، وترجع المنطقة الأولى إلى بيروقرراطية الثقافة اليابانية ودور الطليعية في هذا الاتجاه. كما أود تحليل الأهداف الجمالية والاجتماعية للحركة الطليعية وطرق استقبالها في الحياة الجمالية والجمالية المفرطة. والمنطقة الثانية التي تهتم بدرجة تشابه الإنتاج الطليعي مع الفاشية اليابانية وتأثيرها على آليات الدعاية. والمنطقة الثالثة تهتم بتقييم التحول التاريخي للحركة الطليعية وما يكشفه هذا التقييم عن العلاقة المتداخلة للفن والسياسة.

ومن الضروري أولاً قبل مناقشة هذه الموضوعات التذكير بالسياق الثقافي والاجتماعي والمسرحي السائد الذي ظهرت خلاله الحركة الطليعية والحركات الأصلية والرافدة ، والخصائص الهامة وعلاقة الحركة الطليعية بمؤسسات المسرح الياباني الحديث الناشئ. وظهر العديد من مقاييس تصنيف الطليعية اليابانية التي نشأت من التطورات التاريخية في عصر التاشو. فكما توضح جهود البيروقرراطية في عصر ميجي لتحديث الثقافة اليابانية أن وجود الفن كمؤسسة اجتماعية كان واضحاً قبل ازدهار الجمالية والطليعية. ويتناقض ذلك مع التصنيف الغربي الذي يُرجع هذه الظاهرة للنقد الطليعي للاستقلال الجمالي.

## استعراض الأداء الطليعي الياباني

تم نشر مجموعة من المقالات عن فن ونظرية الفنانين التعبيريين الألمان عام ١٩١٣ (أوموكا Omuka ١٩٩٦، ٢٣). وأعار معرض دير ستيرم في برلين مجموعة من المطبوعات الخاصة بمعرض ١٩١٤ لمتحف هييبا، وقد كان لهذا المرض تأثير هام على فناني اليابان. وقد عرض هذا المعرض أعمال ٢٦ فناناً ينتمون للفن التعبيري، منهم كاندينسكي Kandinsky وكوكوشكا Kokoschka ويكشتاين Pechstein وكيرتشنر Kirchner. كما عرض المتحف أعمال فناني المستقبلية التكعيبية Cubo-futurist ( لينهارتوفا Linhartová ١٩٨٦، ١٤٣). وأقيم أول معرض لمورايا ما تومويوشي Murayama Tomoyoshi في ألمانيا بمعرض تواردي. وقد تعرف مورايا ما على فنان الدراما التعبيرية جورج كيسر Georg Kaiser وشعر ومسرحيات إيرنست تولر Ernst Toller ونظريات وإنتاج المخرج البروليتاري إيروين پسكاتور Erwin Piscator. وفي عام ١٩٢٣، قام مورايا ما بتصميم ديكور مسرحية كيسر من الصباح حتى منتصف الليل From Morn to Midnight التي قُدمت على مسرح تسوكيجي الصغير. كما قام بترجمة عدد من مسرحيات تولر وأشعاره. وتوضح تصميمات مورايا ما لمسرحية كيسر انجذابه إلى أسلوب تصميم الفن البنائي. كما قابل مورايا ما في ألمانيا مارينيتي Marinetti الذي أعطاه نسخة من الكتاب المستقبلي "بيان الحسية Manifesto of Tactilism" الذي يوضح قدرة الفن المستقبلي على استدعاء الأحاسيس الجسدية، وهو الموضوع الذي ناقشه مورايا ما في مقاله "البنائية والحسية Structuralism and Tactilism" (إيتاباشي Itabashi, N.pag.).

وقد أثرت التعبيرية، رغم أنها حركة فنية غير منظمة، على كتاب الدراما والمسرح لعدة عقود. وقد كان لإيجوشي تاكايا Eguchi Takaya دوراً هاماً في حركة الرقص الحديث بعد دراسته للتعبيرية الألمانية (مونرو Munroe، ١٩٢٠). بالإضافة إلى تجربة يامادا كوزاكو Yamada Kosaku للرقص والشعر والدراما المستوحاة من التعبيرية (أوموكا ١٩٩٦، ٢٣). كما ترجم كويو ساكا Kubo Sakae، وهو أحد أهم كتاب المسرح في فترة ما قبل الحرب، مسرحيات تعبيرية عندما كان دارساً للأدب الألماني بجامعة طوكيو (كين Keene ١٩٦٠). ومن أشهر مسرحياته إقليم الرماد البركاني Kazait bai-chi (١٩٣٧) التي تجسد هي والعديد من أعماله الدرامية البروليتارية مسرح بسكاتور الملحمي، مثل استخدام المواد الفنية والموسيقى والراوي والتصوير التحليلي للشخصية الحديثة.

وترجم موري أوجاي Mori Ōgai أول بيان للمستقبلية لمارينيتي عام ١٩١٠ بعد شهور قليلة من نشره في إيطاليا. ومن الغريب أن هذه الترجمة تم نشرها في مجلة سويارو التي تهتم بحركة الفن من أجل الفن (أوموكا ١٩٩٦، ٢٠). وفي عام ١٩١٢، أرسل مارينيتي معلومات قيّمة عن الحركة المستقبلية إلى كيمورا سوهاتشي Kimura Sohachi ويوريو يوجيرو Uryu Yojirō وصور لمجموعة من الأعمال الفنية (أسانو Asano، ٥٢). وفي عام ١٩١٤، أطلق ساتو كيوجي Sato Kyuji، أحد المديرين في متحف هيبيا، على نفسه لقب "فوتشيواريس" fuchiwaris " وقدم تجربته في الأداء المستقبلي (أوموكا ١٩٩٥، ٢٥). وفي عام ١٩٢٠، قدم الفنان الروسي ديفيد بيرليوك David Burliuk أكثر من خمسمائة عمل فني لفناني التعبيرية والمستقبلية والتكعيبية؛ مما ساهم في تنمية مؤسسة

الفن المستقبلي التي كانت قد تم إنشاؤها حديثاً. وفيما بين عامي ١٩٢٠، ١٩٢٢، قدم بيرليوك عدداً من الأعمال الرائعة التي جذبت الفنانين والمسرحيين والناقد. كما أنه قدم "أول معرض للوحات الروسية في اليابان" الذي ضم العديد من الأعمال الطبيعية التي ظهرت في المجلات فقط (أوموكا ١٩٨٥، ١١٢). كما قام في جامعة طوكيو بتصرف ينتمي إلى الحركة المستقبلية عندما قام بنشر الخبر على جدران قاعة المحاضرات (أوموكا ١٩٩٦، ١١٩). وزار اليابان في تلك الفترة أيضاً أحد الفنانين الروسيين المتميزين وهو فارفارا بوبنوا Varvara Bubnova الذي نشر فور وصوله مقالتين عن تطور فن ما بعد الثورة (أوموكا ١٩٨٦، ١١٤).

وزاد الاهتمام بالأداء المستقبلي عام ١٩٢١ مع نشر ترجمة كانبارا تي Kanbara Tai لمعرض مارينيتي المرائس الكهربائية Poupées Electriques ومقالتين عن أحداث المعرض المستقبلي. وفي عام ١٩٢٣، نشر كانبارا مقالتين أخريين عن المسرح المستقبلي وترجمة لمؤلفات مارينيتي "المسرح المستقبلي الصناعي" و"مسرح الفورية". وفي أحد هذه المقالات ذكر كانبارا أن توجو سيجي Tògò Seiji اشترك في عرض مستقبلي في يولونيا عام ١٩٢٢ (لاني Lanne، ٢٩٠).

وبالنسبة للحركة الدادية، فقد قُدمت في مقالة مجهولة عن كورت شيفترز Kurt Schwitters في جريدة مانشو هو Manchòho عام ١٩٢٠، وأول معلومات تفصيلية عن هذه الحركة تم نشرها في مقالتين في طبعة الخامس عشر من أغسطس عام ١٩٢٠ من جريدة يوروزوشو هو Yorozuchòhò؛ اهتمت الأولى بتقديم ملخص لمعرض "أنتبرين" M. Antipyrine لثريستان زارا Tristan Tzara والمقالة الثانية اهتمت بالإشارة إلى "البيان الأول للدادية". ورغم وضوح هاتين

المقاتلين، إلا أنهما تعطيان انطباعًا بطبيعة الدادية باعتبارها نوعًا من "البشفية (الرأسمالية الشيوعية)" الرمزية في الفن (لينهارتوفا ١٩٨٧، ٢٤).

ورغم كون الدادية، مثل التعبيرية، حركة غير منظمة، إلا أنها أثرت بشكل كبير على الشعر لدرجة أن فترة العشرينيات كان يُطلق عليها "عصر الدادية" (كو Ko : ٤). واتبعت الدادية طريقين للتطور يعكسان طرق الغرب، وهما: التجربة الرسمية للحركة في زيورخ، والنشاط السياسي لشعب برلين. ومن أشهر شعراء الدادية تاكاهاشي شينكيشي Takahashi Shinkichi والذي قدم الطريق الأول للتطور من خلال استخدام اللغة الترابطية (لينهارتوفا ١٩٨٧، ٢٧). وارتبط الشعراء الآخرون بالمجلة الأدبية الفوضوية أحمر وأسود Red and Black. واعتبر أونشي تيروتاك Onchi Terutake، الناقد الأدبي الماركسي، نفسه من شعراء الدادية. وقام بنشر مجلته داديس Dadais (١٩٢٥). كما هاجم أعمال تاكاهاشي واعتبرها "الأحاسيس المتقلبة للطبقة الوسطى"، وهو اتهام يوضح نظرة نقاد الدادية الأوروبيين للتعبيرية (كو : ١٠٥-٦).

وتعد السريالية من أكثر الحركات الطليعية الغريبة استمرارًا؛ نظرًا لأهميتها البالغة في فترة ما بعد الحرب. وقد ظهر أول بيان للسريالية في بريطانيا عام ١٩٢٤، وتم تقسيمه في العمل الأدبي المسرحي علم الجمال الأدبي Bungei Ianbi عام ١٩٢٥. وشهدت الثلاثينيات ظهور السريالية في الفنون المرئية خاصة بعد أن نشر الشاعر الملقب بالسريالي، تاكيجوشي شوزو Takiguchi Shûzô ترجمة كتاب السريالية والرسام Surrealism and the Painter. كما

قام فوكوزاوا إيتشيرو Fukuzawa Ichirō ، والذي أصبح بعد ذلك أول رسام سريالي، بدراسة السريالية في باريس عندما كانت مركزاً لهذه الحركة الفنية (تاكاشينا 1986 Takashina ، ٢٢). وقام معرض طوكيو - باريس للفن الناهض عام ١٩٣٢ بعرض أعمال إرنست وماسون وتانجوي وآرب. حدث ذلك عندما تبنى فنانون مثل يوشيهارا جيرو Yoshihara Jirō وكوجا هارو Koga Harue وميجيشي كوتارو Migishi Kōtarō ، السريالية كمقيدة جمالية. وكان معرض "السريالية عبر البحار" عام ١٩٣٧ من أكبر المعارض التي قدمت الفن السريالي (وقام بتنظيمه تاكيجوشي). كما توافرت لفناني السريالية الحرية الكاملة في الثلاثينيات نتيجة لتجنبهم السياسة في أعمالهم. ولكن بعد اعتقال تاكيجوشي وفوكوزاوا عام ١٩٤١ شهدت الحركة نهاية أول مراحلها في اليابان (مونرو ، ٢٤).

حاول أوموكا توشيهارو Omuka Toshiharu فصل الطليعية اليابانية عن التأثير الأوروبي من خلال تتبع أصول الحركة الطليعية في اليابان ، من أجل تكوين الـ "نيكاكاي" Nikakai التي ضمت الفنانين الشباب المحرومين من . وكان من المشاركين في أول معرض لمجموعة الـ "نيكاكاي" يوروزو تيمستوجور Yorozu Testugur ، وكانبارا تي ، وفيمون جيو Fumon Gyō عام ١٩١٤ . وفي عام ١٩٢٠ ، أصبحت الـ نيكاكاي المجموعة المسيطرة، كما أصبحت "المؤسسة" التي ستهاجمها الحركة الطليعية. وكما يشير أوموكا، أدى ذلك إلى استقطاب الإنتاج الفني خلال العشرينيات في شكل تصنيفات ، مثل: "النظام والنظام المضاد" و"السلطة والسلطة المضادة" (أوموكا ١٩٩٦ ، ٢١).

وفي عام ١٩٢٠ ، حدث انشقاق لمجموعة نيكاكاي بقيادة فومون جيو، مما أدى إلى انتشار رابطة الفن المستقبلي. ومن الفنانين المنضمين لهذه الرابطة يوروزو تيسوتوجور ، وكيشيدا ريوسي Kishida Ryusei ، وأونشي كوشير Onchi Koshir ، وتوجو سيجي ، وكينوشيتا شويتشير Kinoshita Shuichir (أوموكا ١٩٩٦ ، ٢٤). وقدم هؤلاء أول معرض لأعمالهم التي صورت المستقبلية والتعبيرية والتكميلية. وفي بداية هذه الرابطة، قام الفنانون ببعض الأنشطة السياسية دون مبرر، فقد كتب كينوشيتا في بدايات هذه الحركة أن "الشيوعية في تلك الأيام لم تمثل خطرًا حقيقيًا. ولكن السلطات اعتبرت أن كل حركة فنية جديدة مرتبطة بالشيوعية ؛ ولذلك كان يجب عليها إيقافها". وبعد حل هذه الرابطة عام ١٩٢٢ نتيجة للصراعات الداخلية أعاد أعضاؤها تكوين مجموعة الحركة أو Akushon ، ومن هؤلاء كانبارا تي ، ويابي تومو Yabe Tomoe ، ويوكوياما جونوسوك Yokoyama Junnosuke وناكاجاوا كيجن Nakagawa Kigen. ولم يهاجم هؤلاء الفنانون المجموعات الفنية الأخرى ، بل إن مجموعتهم ضمت فنانين الـ "نيكاكاي" كمجلس استشاري.

أسس مورايا ما تومويوشي حركة مافو في يوليو ١٩٢٢ ، وشاركه في تشكيل الحركة كادواكي شينرو Kadowaki Shinro ، وأورا شوزو Oura Shuzo ، وأوجاتا كامينوسوك وياناس ماسامول Yanase Masamual ، وكلهم من أعضاء رابطة الفن المستقبلي. وعكس الأكوشين (الحركة)، هاجم فنانو المافو حصر المؤسسات الفنية ، كما أنهم قاموا بمعرض أعمالهم في معرض متقل في يونو بارك نظرًا لأنهم غير ملتزمين بمبادئ الـ "نيكاكاي". وأقيم أول معرض رسمي



لهذه الحركة في معبد بوذي في أساكوسا (من ٢٨ من يوليو إلى ٣ من أغسطس ١٩٢٣)، ونشر أعضاء الحركة "بيان المافو" داخل كتالوج المعرض. ويوضح البيان معارضة أعضاء الحركة لأية رابطة فنية تعتمد على "الأسلوب"، كما أن الحركة لن تؤسس أي مبادئ فنية. وأعلن أعضاء الحركة أيضاً أنهم سيقومون بتجاوز الحدود الرسمية للفن المؤسسي من خلال تقديم المحاضرات والمسرحيات والحفلات الموسيقية. ومما منح هذه الحركة الشعبية والجماعية، أن أعضاء الحركة أسسوا ما أطلق عليه "اصدقاء مافو" الذي يتيح لكل من يدفع يناً شهرياً حضور المعارض والحفلات مجاناً.

وتم طبع سبعة أعداد من مجلة مافو ما بين ١٩٢٤ و ١٩٢٥ في منزل موراياما للتعريف بهذه الحركة، وتضمن كل عدد مقالات نقدية وشعرًا ونصوص مسرحيات وملصقات. وظهر أول عدد في ثمانى صفحات تمثل ترجمة موراياما لشعر كاندينسكي ورسومات وصور لأوكادا تاتسو Okada Tatsuo وقصائد لياناس ماسامو. والعدد الثاني صدر في ٢٢ صفحة تتضمن مقالات هجومية وشرحًا لتصميمات المسرح وقصائد لإرنست تoller ترجمها موراياما. وشارك أعضاء مافو في معرض لتصميمات المسرح عام ١٩٢٤ وفي عروضهم الحية ، قدم أعضاء مافو رؤى مختلفة عن الجنس مثل تصميمات موراياما للملابس المتداخلة ( كأن يظهر ممثل مرتدياً ملابس النساء أو العكس) ، بالإضافة إلى تقديمهم "الجنس الجريء" ؛ مما أدى إلى تسميتهم بـ "محبى المتعة (ويستفيلد، ٦٩).

وترجع نهاية حركة مافو إلى العديد من الأسباب، أهمها تطرفهم السياسي. فبعد انضمام الشاعر الدادي القوضوي هاجيوارا كيوجيرو إلى هذه الحركة، انفصل عنها كل من أوجاتا وكادواكي وأورا (ويستفيلد، ٧١). ولذلك ركز ياناس كل اهتمامه على حركة الفن البروليتاري، كما اهتم مورايا ما بالمشرح البروليتاري. واشترك بعض أعضاء مافو مع فناني رابطة الفن المستقبلي وفناني الحركة في تكوين رابطة القسم الثالث من الفن التشكيلي سانكا كقوة مضادة لـ "نيكاكاي". ورغم استمرارها لعام واحد فقط، تمثل سانكا أساس أنشطة الحركة الطليعية.

وأقيم أول معرض لحركة سانكا عام ١٩٢٥ في قسم ماتسوزاكايا بطوكيو، جاذبًا العديد من الجمهور. وقدم المعرض الأعمال النحتية "الحية" لكينوشيتا (رج. وثلاثة أمثلة لتصميم الملابس) ، والتي كانت من أول أمثلة أعمال النحت الحي في اليابان. كما قدمت مجموعة سانكا عرضًا مسائيًا بعنوان : سانكا في الفنون المسرحية Sanka in the Theater Arts ، والذي يُعد من أهم العروض الطليعية في اليابان. قُدم هذا المعرض في ٣١ من مايو ١٩٢٥ على مسرح تسوكيجي الصغير ، وتكون من نصوص مستوحاة من الدادية والتعبيرية.

ويقدم يوشيدا كينكيتشي Yoshida Kenkichi الفصل الأول بعنوان : الزُّرْ Button وعنوانه الفرعي: "المسرحية الافتتاحية للمعارضة بين الأبيض والأحمر". يظهر يوشيدا وهو يؤلف كتابًا عن تصميم المسرح دليل مصمم المسرح A Stage Designer's Handbook (١٩٣١). ويضم الفصل الأول مجموعة متنوعة من الصور الفيلمية والحية تصور معايير الأداء الطليعي وتقنية المفاجأة. ثم يظهر مورايا ما حافي القدمين ومرتديًا رداءً غامقًا. ويبدأ في "الرقص على

خشبة المسرح مثل الأفعى" على موسيقى بيتهوفن. ثم يظهر مجموعة من هنائي سانكا مكونين دخاناً كثيفاً وأصواتاً مزعجة ويظهر على المسرح ممثل واحد يجري على خشبة المسرح ومعه سمكة شار. وإحداث عنصر الصدمة والإثارة للجمهور، قام الممثلون بتقييد الجمهور بفروع شجر المدرين.

وشارك مورايا ما في العرض بفقرة بعنوان : "عاهرة تلد" ، والتي أعيد تكوينها بناءً على دليل قصصي لأوموكا :

بعد الموسيقى الافتتاحية التي تشبه الموسيقى الشعبية، رُفِعت الستار وظهر طفل يبيع الصحف. ثم ظهرت عاهرة يبطن منتفخ ترتدي ثوباً على الطراز الغربي. وبدأت هذه الماهرة في ولادة أطفال على خشبة المسرح. ثم صعد هؤلاء الأطفال إلى السماء.

ورغم صعوبة إدراك اتجاهات مورايا ما بسبب قلة أعماله الموثقة، إلا أن تكوين بعض العناصر الفنية المختلفة مثل الموسيقى اليابانية التقليدية والملابس الغربية، يوضح اجتنابه ورفض مورايا ما لاتجاهات زملائه من الفنانين إلى تقديم أشكال طليعية غريبة.

ولا يوجد من عروض السانكا المسجلة سوى المسرحية الهجائية + - - + - × = إجازة لياناس. وقد تم اكتشاف هذه المسرحية حديثاً بعد أن أهدتها عائلة ياناس لمتحف مدينة طوكيو . واحتوت هوامش النص الأصلي للمسرحية على شرح لتصميم المسرح والإضاءة وغيرها، كما تضمنت وصفاً ملخصاً للشخصيات وأسمائها، بالإضافة إلى قائمة بأسماء فريق العمل وصفاتهم التي تشير لانتمائهم للحركة الطليعية اليابانية.

ويشير النص المسرحي إلى أهداف ياناس السياسية والجمالية، فالعنوان الفرعي للمسرحية كان "مسرحية ذات رائحة وحركة وضوء مثل النقطة المحورية" إشارة إلى اهتمام ياناس بالحسية، كما يشير السيناريو ("غير مسموح بأي حوار بين الممثلين، وتجري الأحداث في صمت") إلى اهتمامه بالحركة والإشارة (ياناس، ٤٤). وبعد مقدمة صامتة، يدخل الممثلون من بين الجمهور "متظاهرين" بالثمالة. ودخول الممثلين بهذا الأسلوب وظهور غيرهم من الممثلين بنفس الأسلوب يوضح هدف فتاني الطليعية للربط بين الحياة والفن. وفي نهاية المسرحية، يتم عرض صور لإحداث فوضى على المسرح وينضم رجل من الجمهور إلى الممثلين الذين يزحفون على أيديهم وأرجلهم، ثم يمتلئ المسرح بالدخان ويسطع ضوء ماغنيسيوم وترتفع أجزاء من الديكورات. وعندما يزيد الدخان، يظهر ظل رجل يرقص فرحاً وتبدأ الأضواء في الانطفاء، وعندما تعود مرة أخرى تنهار أجزاء المسرح على العجث والديكور، إلخ (ياناس، ٣١-٣). وسواء كانت هذه الأحداث تشير إلى زلزال أو تتبأ بحرب، فقد استلزمت هذه الأحداث الاستعانة ببعض الأجهزة كمواد عرض الأفلام ومؤثرات الصوت وغيرها حتى تحدث التأثير المطلوب.

ومن الغريب أن النص الأصلي كان يحتوي على تصريح بالموافقة من شرطة متروبوليتان على القلاف قبل بداية سانكا بأربعة أيام في ٢٦ من مايو ١٩٢٥، وداخل النص يوجد ملصق مكتوب عليه اسم شخص يدعى تيراساوا Terasawa، وفي الصفحة رقم ١٢ يوجد ملصق آخر به ختم "قسم النظام العام بشرطة متروبوليتان"؛ مما يشير إلى نقد خفي للقوة العسكرية. ولكن المثير أن الشرطة سمحت بعرض هذا العمل، ربما لأن ياناس اعتمد على الإشارة

والارتجال في نقده للقوة العسكرية. ورغم ذلك تعرض ياناس للاعتقال عام ١٩٢٣، كما تم حظر أعماله السياسية الكارتونية ومنعها من العرض في "المعرض الأول لرابطة الأعمال الكارتونية اليابانية". وفي ديسمبر عام ١٩٢٢، تم اعتقاله مرة أخرى لانتهاكه قانون حفظ النظام العام، واستمر اعتقاله حتى سبتمبر عام ١٩٢٣ ثم منحه تصريحاً مؤقتاً بالإفراج عنه خلال بضعة أيام مع زوجته الأولى قبل وفاتها.

واختلفت آراء النقاد حول عروض السانكا، فقد انتقد أوجاتا افتقار السانكا إلى المضمون الاجتماعي. كما يؤكد أوجاتا أن عروض السانكا لم تكن بالقوة الكافية لاختراق جوهر الأحداث التي كانت سائدة في ذلك العصر، ولذلك لا تصلح هذه العروض لإشغال ثورة اجتماعية أو ثورة فردية أو ثورة في حياة الشعب". كما تعرض العمل الثاني للسانكا إلى الإيقاف نتيجة لخلافات بين الفنانين المشاركين. وقد كتب مورايا ما بعد ذلك عن الوعي الطبقي الذي أيده بعض أعضاء مجموعة السانكا في أعمالهم التي تنتمي للفن البنائي: "ترتبط الرغبة في الوصول إلى العالمية بالرغبة في تحقيق القوة الاجتماعية والتي تربط الفن البنائي بالشيوعية التي تهدف، مثله، إلى الوصول إلى العالمية". ولكن في عام ١٩٢٧، اتجه أعضاء السانكا إلى تحقيق الواقعية الاجتماعية والمبادئ اليسارية. ويرى أوموكا أن توسع السانكا في اتجاهاتها يُعد علامة بارزة في تاريخ الأداء الطليعي الياباني، كما استخدمتها حركة المسرح البروليتاري وحركة شينجيكي Shingeki (أوموكا ١٩٨٦، ١٢٥).

ومن أبرز أحداث بدايات المسرح البروليتاري إنشاء (مسرح العمال الياباني)، على يد الكاتب وقائد العمال هيراساوا كيشيتشي Hirasawa Keishichi. وكانت

عروض هذا المسرح تقدم لجمهور المصنع ويقوم بالأداء فيها ممثلون موهوبون. ولكن لم يستمر هذا المسرح لأكثر من عامين؛ حيث تعرض هيراساوا "للاعتقال والقتل على يد شرطة طوكيو" (ريمر ١٩٧٤، ٥٢). كما منعت السلطات مسرحية التضحية The Sacrifice للكاتب البروليتاري فوجيموري سيكتشي عام ١٩٢٦ قبل عرضها بيوم واحد. ثم أسس أكيتا يوجاكو Akita Ujaku ، الذي ألف مسرحيات تعبيرية، حركة سينزوكا Senzuka (المسرح الرائد) عام ١٩٢٦. كما أسس ساساكي تاكامارو Sasaki Takamaru ، الذي شارك في عروض السانكا، مسرح الشاحنة Trunk Theater لدعم جهود نقابات العمال (٥٢).

وفي نفسه ، العام أسس موراياما وساساكي وسيندا كوريا مسرح الشانجارد (أي الطليعة) Vanguard Theater الذي يهدف لإعادة ترجمة المسرحيات الكلاسيكية. وقدم من خلاله موراياما وياناس مسرحية تحرير دون كيشوت Don Quixote liberated للونانتشارسكي Lunacharsky قائد عصر التنوير في روسيا قبل الثورة ورئيس الحركة الطليعية في بداياتها، كما أخرج موراياما مسرحية الأمير هاجين Prince Hagen لمسرح تسوكيجي الصفيير عام ١٩٢٧. وبعد ظهور الشيوعية، تمكنت مجموعة مسرح الشانجارد إلى مجموعات أصغر أطلق عليها مسرح الجناح الأيسر. وفي عام ١٩٢٩، تم تأسيس الرابطة اليابانية للدراما البروليتارية وصاحبها ظهور العديد من المسارح البروليتارية التي ضمت العديد من فئاني الطليعية.

وفي أوائل الثلاثينيات ، أصبحت رقابة الشرطة على المسارح أمراً معتاداً. فقد تعرضت إحدى الممثلات في مسرحية لموراياما للاعتقال أثناء أدائها لدورها

عام ١٩٣٢، كما تعرض موريااما نفسه للاعتقال أثناء بروفات نفس المسرحية. ثم تم تأسيس المسرح المركزي عام ١٩٣٤ بعد قمع الشيوعية. وبعد إطلاق سراح موريااما، أسس مجموعة التعاون الجديد لإعادة تكوين الحركة مرة أخرى. وقدم مديرو المسارح في هذه الفترة وحتى الأربعينيات مسرحيات اجتماعية وواقعية بعيداً عن السياسية، خوفاً من التعرض للاعتقال. ومن هذه المسرحيات: استيقظ وغن Awake and sing لكليفورد أوديتس Clifford Odets، ونهاية حتمية Dead End لسيدني كجسملي Sidney Kingsley، تنتمي معظم هذه المسرحيات إلى مجموعة مسرح نيويورك (اليونسكو، ٢٢٦).

ارتبط الفن المسرحي الطليعي بالشنجيكي مثل ارتباط الطليعية الأوروبية بالحدث المسرحية. وتأثراً بتحول مؤسسات المسرح الياباني الطليعي، شبه العديد من الدارسين الشينجيكي بالطليعية التي تكونت من خلال الحركة الطليعية. فقد ذكر أوزاسا أن "الشينجيكي حركة طليعية لأنها تميل للواقعية. فالطليعية والواقعية متشابهتان. وهي حقيقة غابت كثيراً عن الدارسين اليابانيين" (٢٢١). فإنتاج هوجيتسو Hògetsu لمسرحية ابسن بيت الدمية A Doll's House كشف التصوير الغريب للأدب الطليعي؛ "ولذلك" لم يهتم الجمهور بمناقشة الشخصيات على اعتبار أنها شخصيات حقيقية. (نولت، ٩٩).

وحاول أوساناي تحديد الفن المسرحي لجيو جيكيجو Jiyu Gekijō وتقييده بالدراما الأوروبية، كما حاول تطبيق مبادئ ستانيسلافسكي في الإخراج وتدريب الممثل في مسرح تسوكيجي الصغير الذي قدم أكثر من خمسين عملاً لكتاب الغرب. وقدم هيچيكاتا Hijikata على نفس المسرح عروضاً تعبيرية وتجريبية

متأثرًا برحلاته إلى روسيا وألمانيا. وبذلك سميت المرحلة الأولى لمسرح تسوكيجي الصغير بفترة التجريب لعدد مختلف من تقنيات الأداء. كما اهتم هيچيكاتا بما يسميه القوة السياسية والاجتماعية للمسرح. فقد قدم في افتتاح المسرح مسرحيته معركة البحر Sea battle لرينهارد جورينج. وتم تقديم الصراع بين أشهر مخرجي روسيا، أوساناي وهيچيكاتا على شركة المسرح الياباني (ريمر ١٩٧٤، ٤٤). وقامت مجموعة شينجيكي بضم موراياما في محاولة لإكمال تقنيات ملحمة بيسكاتور (١٩٨٤، ٤٥). وفي ١٩ من أغسطس عام ١٩٤٠، بقي من مجموعة فرق الجناح الأيسر الشينجيكي، فرقتان ثم تم حل إحدهما، وتم القبض على عدد من الأعضاء. وكانت الفرقة الحديثة الوحيدة التي نالت الأهمية أثناء الحرب هي فرقة المسرح الأدبي التي لم تتضمن أي أعمال ذات طابع سياسي صريح واتبعت مبدأ الفن من أجل الفن (أورتولاني، ٢٥٢).

وبين هذا العرض الموجز تداخل الاتجاهات لمجموعات الحركة الطليعية ؛ مما أدى إلى صعوبة تكوين نظرية عامة عن معارضة الفن الطليعي للاستقلال الجمالي أو الأساليب والحركات الفنية السابقة كالطبيعية. ولكن لا يعني ذلك أن الحركة الطليعية لم تمتلك خصائص تميزها عن الأنشطة الثقافية الأخرى التي ظهرت في ذلك الوقت. فقد تميزت الحركة الطليعية بهجومها على المؤسسات الفنية ودمجها الفن بالحياة. كما لم توضح اتجاهات الحركة معارضتها للبرجوازية أو لفن المحاكاة. وسواء أكانت الطبيعية اليابانية مستوحاة من الطليعية أم لا، فهي تزامنت مع ظهور الحركة الطليعية في المسرح ؛ مما جعلها عاملاً أساسياً في تحول المؤسسات.



## النتاج السياسي للحركة الطليعية اليابانية

بينما يركز الدارسون على ارتباط فناني الطليعية بالحركة السياسية اليسارية بعد نهضة الفن البروليتاري، يشير كلارك لاتجاه هؤلاء الفنانين أولاً إلى "التركيز على تقديم أنفسهم ومشاعرهم وتوجهاتهم ، وليس على الظروف الاجتماعية أو العالمية أو تاريخ اليابان" (كلارك، ٤١).

فقد عارض فنانون الطليعية الحركة الجمالية ولكنهم سعوا إلى تأييد الذاتية الفنية ، في مقابل المطالب السياسية التي تهدف للوصول إلى إجماع عام. يشير ذلك إلى رد فعل الطليعية تجاه قومية الدولة في أواخر عصر ميجي والمرتبطة بالفن، مما يلقي الضوء على رقابة المسرح في بدايات عصر تاشو فيما يخص الضغوط الداخلية المرتبطة بفكرة التشبه بالغرب.

كان الولاء السياسي للطليعية الأوروبية أكثر وضوحاً من الطليعية اليابانية فبمجرد تولي موسوليني السلطة، أيد فنانون المستقبلية التوسع العسكري ؛ مما يشير لانتمائهم لقائد يمجّدونه لاهتمامه بالفن المستقبلي. كما يشير استقبال التعبيرية إلى ملامتها وتأثيرها في البرامج الاجتماعية والسياسية المختلفة. فقد انتقدت الدادية، على سبيل المثال، الحركات المتشبهة بالثقافة البرجوازية الألمانية. كما انقسم الجيل الأول من التعبيرية بين منفصل عن ألمانيا أو مؤيد لفكرة تكوين فن شعبي ملحامي. وعكس ذلك، تفاعل الداديون في برلين مع ثورة نوفمبر التي فشلت من خلال تأييد السبارتاكوس ، معتبرين أنفسهم دعاة إلى ثورة اجتماعية. ثم ظهرت مجموعتان فرعيتان اتخذتا إحداهما الدادية كسلاح

سياسي في خدمة الماركسية ، والأخرى أيدت الفوضوية الاجتماعية السياسية (شيبارد Sheppard ، ٥١) . وقد وضع هانز ريشتر Hans Richter التردد السياسي للدائين بقوله: "قرر كل الدائين في وقت ما تأييد حركة السبارتاكوس، ثم توجهوا إلى الشيوعية والبلشفية والفوضوية... (ولكن) كان هناك دائماً باباً جانبياً للهروب من أجل الحفاظ على أكثر ما تقدره الدادية ، وهو الحرية الشخصية والاستقلال" (ريشتر ، ١٠٩-١١٢).

ورغم منطقيّة ملاحظات ريشتر ، إلا أنها تتشابه مع تفسير المراجعين الذي انتقد الحركة الطليعية وغيرها من الحركات الثقافية والاجتماعية والسياسية في ذلك الوقت ؛ لأنها لم تتجح في تحمل قيود الفاشية والتي قضت على المعارضة في المجال الثقافي خاصة في الحركة الطليعية . فلم تكن هذه الاتجاهات سائدة في دراسات اليابان ؛ خاصة فيما يتعلق بفشل مفكري وفناني التاشو والتشوا Showa في إيقاف القومية العسكرية والتوسعية الآسيوية ، أو الاحتجاج بشكل فعال على التقييد التشريعي لاستقلالهم . يظهر ذلك في تقييم أريما Arima لافتقاد الطليعية اليابانية التابع السياسي والمشاريع الفنية والأدبية لفترة ما قبل الحرب . فيذكر أريما أن المستقبلية الإيطالية حفزت وجود قومية ضارة كي تصبح فكرة سائدة قبل الحرب العالمية الأولى وبمدها ، بينما اتجهت المستقبلية اليابانية إلى "الفراغ السياسي، فلم يكن لهذه العدمية الفوضوية تأثير اجتماعي سوى الفصل بين الفنان والمحيط الذي يعيش فيه" (أريما ، ٦٨) . وربما يبدو تقييم أريما صحيحاً ولكنه قابل للمناقشة فيما يخص الفراغ السياسي للطليعية ، فالفترة التي سبقت ظهور الطليعية يُطلق عليها "سنوات شتاء الاشتراكية" . كما يذكر أريما أن

أوسوجي ساكي، المؤيد لمبادئ الفوضوية، تم قتله على يد ضابط جيش عام ١٩٢٣ (٦٩).

وعلى عكس النفعية الإنسانية في عصر ميجي التي تؤكد على الطموح الفردي وتؤيده طالما أنه يفيد الدولة، تم اعتبار الفردية في عصر تاشو قيمة جمالية. وقد بدأت الفردية في عصر ميجي كخدمة للتطور الصناعي والتكنولوجي ، من خلال قيام الفنانين بإعادة بناء الفردية من أجل تحقيق استقلالية أكبر (التي تشمل الطليعية) في عصر تاشو، ثم إعادة بنائها مرة أخرى في المبادئ التأسيسية للقومية التي أعلنتها الجيش عام ١٩٣٧ . ويشير بروكر Brooker إلى وصف "الأسلوب الياباني" الذي تحدثت عنه هذه المبادئ ، والذي يؤكد تأصل "الإبداع الفردي أو الشخصي" باعتباره "تقليد فني موروث" طالما يستطيع الفنان "السيطرة على تقاليده الفنية قبل التعبير عن اتجاهه الشخصي إلى الابتعاد عن التقاليد الشائعة" (٢٥٧). ورغم ذلك ، كانت هناك عودة إلى التقاليد مرة أخرى من خلال حركة الفن من أجل الفن والحياة من أجل الفن والتقييم الإيجابي لتأثير الصين والتي لا تلائم الأهداف الدعائية العسكرية. فبروكر يفسر هذه المبادئ الفنية باعتبارها آليات "أخوية".

وتُعد الأخوية نظرية تكميلية للفاشية التي تقترض وجود وعي جماعي، مستمد من الشخصيات السياسية، لكل فرد من أفراد المجتمع. ويعتمد هذا الوعي على التشابه في الفكر والثقافة والأخلاق (بروكر، ٣). وقد انتشرت الحركة الأخوية في اليابان أكثر منها في إيطاليا وألمانيا ؛ نتيجة لقوة فكر الكوكوتاي Kokutai . وطبقاً للمعايير الثقافية، يوضح بروكر أن تأييد نظام

البيروقراطية العسكرية للتقاليد اليابانية الخاصة بالقيم الجمالية مستمدة من "الرجعية المضادة للحدثة" في ألمانيا. ولذلك تُعد العودة إلى التقاليد مبرراً للقضاء على أشكال الثقافة الغربية وتأثيرها، كما تؤكد على نموذج الكوكوتاي للسيادة العنصرية. وكما يؤكد مارتن Martin ، فالكوكوتاي تُعد نتيجة طبيعية لنظام الاشتراكية القومية و"حتمية غزوها للعالم" (١٩٤). كما يمكن اعتبارها نتيجة لميثاق التعاون بين جيش ألمانيا واليابان عام ١٩٣٦ مناهضة السيادة والسيطرة البريطانية على العالم، والذي تحول بعد ذلك إلى ميثاق ثلاثي بين ألمانيا واليابان وإيطاليا في سبتمبر عام ١٩٤٠ لمنع الولايات المتحدة من القيام بحرب من جبهتين وإبعاد بريطانيا العظمى.

وتؤكد دراسة أخرى عن الكوكوتاي وتأكيدا على التقاليد، عدم وجود أشكال جمالية قبل عصر الحدثة ولكن كانت هناك قيم جمالية في عصر مييجي (أي قبل الحركة الطليعية). وكما يذكر ليناجا Lenaga، لم يضمن الدستور الميجي حقوق الإنسان الأساسية ، ولذلك تم إلغاء حرية التعبير في القوانين اللاحقة (١٤). ويشير الدارسون إلى قانون حفظ السلام الذي أدى إلى قمع الاشتراكية ، ومن ثم إلى ظهور الثقافة البيروقراطية. فكما يذكر روبين Rubin لم تكن هناك حقوق فردية في دستور ميجي أو في التقاليد اليابانية ؛ ولذلك خضع الفن للرقابة المشددة والنقد اللاذع في فترة ما قبل الحرب (١٩٨٤، ٢٧).

وبينما تستطيع الطليعية اليابانية كشف عدم الفاعلية الاجتماعية للاستقلال الجمالي والفردية، مثلما فعلت الدادية في ألمانيا، يمكن لجهود إيقاف الفردية الاستفادة من النقد الذاتي للطليعية اليابانية. ولكن لم تكن الفردية والإبداع

الشخصي بعيدين تماماً عن الإبداع الطليعي (فيما عدا الطليعية البروليتارية والمافو) ، ولكن تتضاعف قابليتهما إلى النموذج الثقافي المضاد للفردية والمناصر للدولة الذي ظهر في أواخر الثلاثينيات. فكما يذكر مونرو، هاجم الطليعيون اليابانيون "المؤسسات المحافظة والبيروقراطية للفن" التي ترتبط بمصر ميجي (٢٢). ويضيف كلارك ، أن التجديد الجمالي كان عنصراً هاماً في الإنتاج الطليعي في اليابان، مثله في أوروبا، الذي يعيد تحديد مكان الفنان "بجانب عمله وإنتاجه الفني دون الاهتمام باتجاهه القومي" (٤١). وإبعاد الفنان عن دوره في المجتمع هو ما يميز الحركة الطليعية ونظرتها إلى المؤسسات الفنية، كما ساهم في تعقيد أهدافها السياسية الاجتماعية.

يربط مورايا ما سو، في دراسته عن الفاشية اليابانية، بين بيروقراطية الثقافة في الحرب والرقابة في عصر ميجي. كما يوضح أن القرار الإمبراطوري الخاص بالتعليم لم يسمح بوجود أسس للحرية الفكرية أو الإبداعية، ولكن النظام القومي اهتم "بكل القيم الداخلية للحقيقة والأخلاق والجمال" بحيث "لا يستطيع الفن أو العلم الاعتماد عن هذه القيم القومية". ويشير مورايا ما إلى إعلان الشعارات القومية خلال فترة ما قبل الحرب ، مثل "الفن من أجل الأمة" و"العلم من أجل الأمة" (٦). ولم تكن أهمية هذا الإعلان في الفائدة العملية للفن والعلم فقط ، ولكن لأن الدولة أصبحت هي المسيطرة على ما يوفر الفائدة الاجتماعية والقيم الجمالية في هذه الفترة، كما يوضح هاروتونيان Harootunian استبدال الناشو بالاعتقاد "بكمال القيم الأخلاقية للفرد" "الكمال الجمالي للفرد" ؛ مما أدى إلى "انتشار الثقافة كبديل للسياسة" (٢٠٠٠، ١٧). وهذه الظاهرة تشير إلى

عقد خفي تستطيع بمقتضاه الدولة توقع ابتعاد الفنانين عن السياسية ، والنقد والتحول إلى مستوى معتدل من الحرية الفنية. ويُعد هذا أحد التفسيرات لامتناع المفكرين عن اتخاذ موقف عام من الرقابة الحكومية؛ ولذلك استطاع الطليعيون المتطرفون والفنانون البروليتاريون تقديم أعمالهم، ولو بشكل متقطع، خلال العشرينيات. كما أنه من المثير ملاحظة التحول الذي أدى إلى القضاء على هؤلاء الفنانين ، فيما عدا تحول الجيش الياباني البيروقراطي إلى ألمانيا من أجل تنظيم الثقافة والدعاية.

وفي عام ١٩٣٦، أعد مكتب اليابان للمصادر الطبيعية Japan's Natural Resource Bureau ملخص خطة عمل الدعاية والإعلان التي جعلت كل جهود الرقابة مركزة ، والتي أسسها جوبلز Goebbels عام ١٩٣٣ بعد إنشاء غرف الثقافة الألمانية. وتشابهت آليات الرقابة اليابانية السبع مع الغرف الألمانية المصنفة للأفلام والراديو والصحافة والموسيقى والفنون الجميلة والمسرح. ولكن عكس خطة النازية، اتجهت الآلية السابعة إلى خدمة التفграф بدلاً من الأدب (كاسزا ، ١٥١-٢). ورغم التهور الذي وُصِفَتْ به هجمات هتلر على الفن الطليعي الحديث، نظم البرنامج الجمالي للثقافة النازية البيروقراطية أشكال مؤسسات الفن والمسرح التي كشفها هجوم الطليعية التاريخية على الاستقلال الجمالي، وبذلك يشير النقد الطليعي لعدم الفاعلية الاجتماعية للفن المستقل، كما يشير إلى "مخاطر" الفن المرتبط بالسياسة . وهذا ما سيعتمد عليه بناء نماذج الدعاية للفاشية في اليابان بعد ذلك.

ورغم معارضة الجمهور للحركة الطليعية بسبب فشلها في تحقيق أهدافها السياسية الاجتماعية، يوضح ريمر إمكانية وجود "شعور بالقومية" يفسر قلة

جاذبية المستقبلية والدادية عن جاذبية الانطباعية وما بعد الانطباعية (١٩٨٧، ٧٨). ربما يرجع السبب في ذلك إلى إمكانية قبول الانطباعية باعتبارها أقل مشاركة للدولة. فقد قام كينوشيتا بجمع استجابات الجمهور لمؤسسة الفن المستقبلي موضعًا صعبًا إدراك الجمهور للعروض التي تمثل الأشكال الإنسانية؛ مما جعله يطالب بثمن التذاكر. بالإضافة إلى ذلك، تجاهل العديد من الرسامين هذه العروض (b1970، ٨).

ومن الأسباب التي أدت إلى تراجع الحركة الطليعية أيضًا، اتباع العديد من الفنانين واحدًا من ثلاث طرق في أواخر العشرينيات: الالتزام بالجمالية المعتدلة سياسيًا ، أو الالتزام الشديد بمبادئ الفن البروليتاري ، أو المشاركة الفعالة في جهود إنشاء أسلوب "قومي" للفن. وتمثل هذه الاتجاهات رد فعل فتاني الطليعية تجاه الصحافة والجمهور والسلطات. ورغم انتقاد هؤلاء الفنانين بسبب ارتباطهم بالطليعية، يتمتع هؤلاء الفنانون ممن اختار الفن من أجل الفن بحرية فنية أكبر ولوقت أطول خاصة الفنانين السرياليين، كما تم مكافأة الفنانين الذين "تحولوا" إلى الدعاية القومية مثل المتحولين سياسيًا. ونظرًا لارتباط القضاء على الحركة الطليعية بالقضاء على الاشتراكية، من الضروري دراسة الارتباط بينها. قام لينين بأول ربط بين الطليعية والاشتراكية من خلال إقامة الحزب الشيوعي باعتباره "الحزب الطليعي البروليتاري" عام ١٩١٩ ، والذي أصبح جزءًا من الحديث العالمي لأكثر من عقد (إنزبيرجر ، ٢٩). وفي أواخر العشرينيات، أصبح الفن خاضعًا للأهداف السياسية ؛ مما جعله مهمدًا لانتشار الطليعية في روسيا. ونظرًا لارتباط فتاني الطليعية

اليابانيين بالحزب، كان من الضروري مناقشة تراجع الطليعية على أساس قبولها هذا الارتباط ؛ خاصة حركة مافو.

وكانت الحركة الطليعية بعد الثورة في روسيا فريدة في دعمها الكامل من قبل الحكومة لمساعدتها في القضاء على الثقافة البرجوازية من خلال تجديد أشكال الحياة. وساندت إقامة المفوضية الرسمية للثقافة مبدأ الجماعية في الفن، فمن خلال مساندة الحكومة تمت إقامة ٢٠٠٠ منظمة مسرحية خلال السنوات الخمس للثورة. وكان لتجديد هذه الفرق المسرحية تأثيرٌ عالميٌ خاصة في ألمانيا واليابان، كما كان للمسرح البنائي والرقص والديكور نفس التأثير. وجددت عروض الطليعية الروسية عددًا من الاستراتيجيات للقضاء على القيود بين المروض والجمهور، والقضاء على الرقابة والسلطة على هذه المروض من خلال العمل الجماعي. وتغير هذا الاتجاه في أواخر العشرينيات عندما أصبح تقديم الواقعية الاجتماعية هو النموذج المتبع. ويظهر فصل الطليعية عن الثقافة الاشتراكية الاهتمام بشكل أكبر بالمحتوى الفني عن المضمون الاجتماعي ؛ مما يكشف الجدل حول الأشكال السياسية للحركة الطليعية، كما يكشف تأثير الفن الطليعي والبروليتاري عالميًا وللثقافة الجديدة الخاضعة للسلطة في ألمانيا وإيطاليا واليابان.

وبينما خضعت الحركة الاجتماعية اليابانية إلى اشتراكية الدولة التي يقدمها الوطنيون، فشلت الاشتراكية في أن تصبح قوة سياسية في اليابان ؛ حيث يؤكد التعليم والدستور المدني والاتجاهات الاجتماعية والاقتصادية على الإخلاص والولاء والطاعة على حساب الحرية والحقوق الفردية والمساواة (بيكمان، ١٤٩). كما فشلت الاشتراكية في مواجهة "القوى المتكاملة" للقومية والكونفوشيوسية



المقيدة بديانة الإمبراطور. ومن البديهي ألا يكون للفكر الماركسي والسياسات الاجتماعية والثقافية تأثير بالنسبة للفنانين والمفكرين ، أو أن تتعامل الحكومة مع "المسرح الاشتراكي" بجدية. فاستقبال أول عروض السانكا يوضح إدراك الجمهور وكذلك الشرطة للجاذبية السياسية لليساريين.

وفي ظل هذه الظروف، يجب الإشارة إلى عدم مقاومة الطليعيين ليبروقراطية الثقافة. ففي عام ١٩٢٨، عقدت رابطة إصلاح الرقابة اجتماعًا في مسرح تسوكيجي الصغير لتنظيم الاحتجاج على قمع أعمالها الفنية (روين ١٩٨٤، ٢٤٨). وقد تكونت هذه الرابطة من كتاب دراما يساريين وعمال مسرح وصناع أفلام ومؤلفين. وبعد ذلك بثلاث سنوات أصبحت هذه العروض المقاومة غير متاحة ، لأنه لم يسمح بالإشارة إلى المحتوى السياسي لأي عرض في ذلك الوقت (يوويل، ٢٨). وبعد حادث المانشورية Manchurian عام ١٩٣١، بدأت الحكومة جهودها للقضاء على الاشتراكية وغيرها من الحركات اليسارية ، ومنها اتحادات الفن البروليتاري. وفي عام ١٩٣١ ، تم إيقاف مجلة الأدب البروليتاري الشعر، الحقيقة Poetry, Reality نتيجة للضغوط الحكومية (كين، ٢٤٢). كما تم منع النقد البروليتاري والماركسي في الثلاثينيات ، وتم إجبار الكتاب على إدانة معتقداتهم بشكل علني، والابتعاد عن الكتابة والنشر (٥٨٠). ومما يؤكد إصرار وزارة الداخلية على القضاء على اتحاد الثقافة البروليتارية، القيام باعتقال ناكانو شيجاهارو Nakano Shigeharu وأكثر من أربعمئة كاتب بروليتاري عام ١٩٣٢ (روين ١٩٨٤، ٢٤٩).

وتمرضت حركات الفن البروليتاري إلى معارضة شديدة من "رقابة وقمع" للعديد من الكتاب ومنع بيع بعض الصحف مثل سنكي Senki (أريما ٢٠٨) ،

وكان من أحد أسباب هذه المعارضة هجوم الفن والأدب البروليتاري على الجيش، مثل عرض السانكا ليانامس. كما عرض كوباياشي تاكسيجي في روايته قارب المملات Cannery Boat عام ١٩٢٩ ، السياسة المضادة للعمال من قبل الجيش (ليناج ، ١٧). وفي عام ١٩٣٣ ، قامت الشرطة بتعذيب كوباياشي حتى الموت.

ورغم إصدار قانون حفظ السلام (١٩٢٥) لقمع الاشتراكية، أصبح هو نفسه القانون بعد ذلك يعتقد لإعادة بناء نظام فكري محكم ؛ مما أشعر العديد من الدارسين بأنه أساس الفاشية اليابانية (ليناج ، ١٥). فقد صادر القانون أولاً الطلاب والعمال المنظمين للثورات الاقتصادية المعروفة بأحداث جاكورين Gakuren (١٩٢٥-٢٦) ، كما عزز هذا القانون السياسة القومية من خلال اتهام أي شكل من أشكال النقد الاستجوابي للسلطة السياسية بمعارضة اليابانية. وفي عام ١٩٢٨ ، تم تعديل القانون لحظر أي خطاب أو فعل أو عمل أدبي يهدف إلى القضاء على الملكية الخاصة أو النظام الملكي، كما نص على عدم مشروعية الحزب الاشتراكي (كاسزا ، ٤١)، كما برر اعتقال الصحفيين الليبراليين وتعذيبهم (روبين ١٩٨٥ ، ٢٢٩) . وبعد مقتل كوباياشي بخمسة أشهر، واجه الحزب الاشتراكي العديد من التحولات التي أدت في النهاية إلى حل الحزب (تسورومي ، ٤٧). فإعلان حركة تينكو tenkō أو التحول الفكري الجبري أظهر اعتقاد الحكومة بإمكانية إصلاح السياسات غير المرغوبة، كما أن القضايا الكبرى تُمد وسيلة من وسائل العلاقات العامة. ومن المثير أن حركة تينكو كانت تُعد "الأم والأب للسياسة" ؛ حيث يتم إيقاظ "الفكر المزعج" لتبنيه بأنه "ياباني ولذلك تعبر أفكاره عن مفهوم الكوكوتاي وترفض الأوضاع المخالفة للثقافة الغربية" (ميشيل ،

١٣٧-٨). كما تم إجبار سانو Sano وماياما Mabeyama على إعلان قبولهما خصائص فكر الشوا الذي يمارض الحزب الاشتراكي، فهذا الفكر يدعو لثقافة العنصرية والنظام الإمبراطوري. فقد اضطر سانو وماياما إلى التمسك بأن أية ثورة اجتماعية يجب أن يتولى قيادتها القوات الإمبراطورية ويجب أن تعتمد على "اشتراكية واحدة لكل الدولة" وليس على "اشتراكية عالمية" (تسورومي، ٤٧). وهذه القوانين توضح إدراك البيروقراطية العسكرية لمزايا الفكر الاشتراكي الخاضع للنظام الإمبراطوري ؛ وبذلك اعتنق النازيون فكرًا متنوعًا من الاشتراكية بشكل ظاهري.

ويسجل الشاعر السريالي تاكيجوتشي شوزو في عمله الفني : "الترتيب الزمني لما متبته يدي" Chronology of My Own Hand ، تفاصيل فترة سجنه التي بلغت تسعة أشهر:

كان يتم التحقيق معي مرة أسبوعيًا. وكان يتركز التحقيق على ما إذا كان هناك علاقة بين الحركة السريالية والشيوعية أم لا (دون أساس بالطبع). وبين كتابتي وجنوا نصوصًا تتعلق ببريطانيا ولذلك تمت ملاحظتي. وفي صيف عام ١٩٤١ ، كنت تحت المراقبة وتم استجوابي مرة أخرى من قبل النائب العام الذي انتابه الحيرة عندما ذكرت العلاقة بين السياسة الحقيقية والنظرية الأساسية للسريالية.

ويسبب هذه الاعتقالات والتعذيب من قبل الشرطة، توجه معظم الفنانين إلى قبول مفاهيم التينكو ، فمن بين ٥٠٠ عضو في اتحاد الفن البروليتاري واتحاد منظمات الثقافة البروليتارية، تعرض ٩٥٪ منهم للتحويل الفكري (تسورومي، ٤١).

همورايا ما الذي تعرض للعديد من الاعتقالات تحول إلى تينكو الذي أدت به إلى الهجوم على الشيوعية والتعرض للاعتقال لمدة سنتين. وبعد الإفراج عنه كتب مجموعة من "الروايات المتحولة"، منها رواية الليلة البيضاء The White Night تصويراً دقيقاً لحركة تينكو. ويشرح في جزءه من الرواية الآثار النفسية للاعتقال واتهام فكر الكوكوتاي:

يجلس في ركن الزنزانة ويسترجع مشهد التمثيب. ثم يحاول تقطيع جسده وتمنيبه ليذكر أنه لن يستطيع تحمل تلك الظروف... واستمر في أفكاره هذه عامين في السجن، وعندما حل الصيف الثاني عليه في السجن، تآكل فكره وعقله. ثم شعر بألمه وأبيه وأسلافه الذين قد نسيهم منذ فترة. ورغم محاولاته المستمرة للصراخ وندائهم، لم تفلح تلك المحاولات. ويمرور الوقت في هذا المكان، بدأ في التمرير ووضع رأسه بين قبضة يديه وخشخشة الجدران بأظفاره.

وبعد خروجه من السجن، توجه مورايا ما إلى الإخراج المسرحي ولكنه استمر في التعرض لمشاكل مع السلطات. واستمر في كتابه مسرحيات وروايات باسم مستعار خلال عام ١٩٤٢. وبعد آخر مرات اعتقاله توجه إلى كوريا ومنشوريا في آخر شهور الحرب. ثم عاد إلى اليابان في ديسمبر عام ١٩٤٥ وأعاد تكوين "Shinkyō Gekidan" في السنة التالية لعودته. كما استمر في عمله بالمسرح إلى أن أصبح قائداً لـ Geijutsuza (مسرح الفن الكوري)، إلى أن حظي بتكريم عام ١٩٧٤ لعمله الأربعمئة.

## التشابه بين الطليعية وتطبيقات الفاشية اليابانية:

يعتقد بعض الدارسين أن الطليعية وتطبيقاتها ذات أهمية أساسية للتجميل الفاشستي للسياسة رغم معارضة العديد من أحزاب الطليعية للسلطة. وكما يذكر ستولمان ، لن يتم تفعيل التحول إلى الاشتراكية القومية إلا عندما يتم توجيه السياسة والجماليات نحو وظيفة محددة ، وهي أن تقوم سياسة الفاشستية بجعل النظام الاجتماعي أكثر شفافية وسياستها أكثر جمالية (٥١). ويتشابه تحديد التوافق بين تجميل السياسة وسياسة المذاهب الجمالية في اليابان قبل الحرب مع ألمانيا. فالفن أثناء الحكم النازي كان يعمل على تحقيق أهداف الحزب ولذلك تم القضاء على الفن المستقل. كما كان يجب أن يمثل الفن "الأحلام الجماعية" للشعب والنازيين مثل فناني الطليعية الذين أكدوا على الاستقبال الجماعي للفن رغم اتجاههم لتحقيق أهدافهم الفنية. ولا يعني ذلك أن النازيين قبلوا الذاتية أو الاستقلال الجمالي ، فهتلر أكد على ذاتية الفن والحكم عليه من خلال القوانين الفنية فقط. ولذلك تضمن البرنامج الانتخابي للحزب جعل الفن جزءاً من المجتمع القومي ومتأصلاً في السلالة الألمانية ومحققاً لأهداف الدولة.

ورغم إشارتي لموامل تحول نموذج الاستقلال الجمالي وعلاقته بتفرد الطليعية في اليابان، لا تلغي هذه العوامل رأي ستولمان عند تطبيقه على إلغاء البيروقراطية العسكرية للاستقلال الجمالي. فمن خصائص الفاشية العالمية تعزيز أرقى أشكال الدعاية القومية. فقد استلزم وجود قيادة جديدة في إيطاليا وألمانيا تكوين مفهوم الثورة الناشئة من إرادة الشعب وليس من سياسة الحزب (جريفين، ١٦). ولكن البيروقراطية العسكرية في اليابان لم تحتج إلى بناء

مؤسسات تعبيرية لتكوين مجتمع "شعبي" ؛ ولكنها احتاجت لتقوية النماذج الاجتماعية التقليدية من خلال المشاركة والدعم الفعال من الشعب. فقد قدم الفن النازي الرسمي صور "المواطن السعيد والانتصارات العسكرية والأراضي في عالم آمن ، مثلما فعل فنانون الطليعية في أواخر القرن التاسع عشر" (Pois، ٢٢).

وفي اليابان ، اهتمت البيروقراطية العسكرية بالقضاء على الأفكار "الفريبة" للحركة الفردية متبعة في ذلك سياسات مؤسسة مساعدة الحكم الإمبراطوري Imperial Rule Assistance Association لعام ١٩٤٠ . وترفض هذه المؤسسة "النموذج الغربي للأحزاب السياسية"، كما تودع الأمة في "الرعاية الأبوية للإمبراطور المقدس" (مارتين ، ١٤٨). فقد كونت هذه المؤسسة برئاسة رئيس الوزراء كونو Koanoe وحدات دعاية مثل الثقافة والبحث وحركة القومية الصناعية (بروكر، ٢٨٣). واعتمدت هذه المؤسسة على النازية في رسم هيكلها الصناعية. وهذه الحركة تهدف للضغط بشكل أكبر على الفنان الياباني لإبداع صورة تبرز جهود الحرب. وتتضمن معارضة مفهوم التغريب تطهير اللغة من اللغات الأجنبية، كما حلت المصطلحات اليابانية الحديثة محل الكلمات الأجنبية، مثل "الأدوات والنشاطات والأحاسيس المرتبطة بالثقافة الغربية" (فيلد ، ١١٤). وفي عام ١٩٣٧ ، كون مجلس وزراء كونو "حركة التعمية الروحية" لتغليف قبول الشعب للحرب برعاية مسابقات الرالي والمحاضرات وبرامج الإذاعة والأفلام والإصدارات الصحفية ، وتحديد أيام قومية لإحياء ذكرى شهداء الحرب (ميتشيل ١٦٢). وفيما بين أعوام ١٩٣٩ و ١٩٤٥ ، كانت مؤسسة فنون اليابان

الكبرى Greater Japan Arts Association واحدة من أهم المنظمات المتعددة التي تهتب أعمالها لفن الحرب. وفي عام ١٩٣٩ ، قام الجيش برعاية معارض الفنانين التي تقدم فن الحرب، بينما لم يستطع الفنانون الذين لم يقدموا فن الحرب الحصول على الأدوات الفنية اللازمة لتقديم أعمالهم الفنية (جوث Guth، ٢٠).

وأصبحت حركة الفن الشعبي الياباني التي قدمها ياناغي سويتسو Yanagi Soetsu في العشرينيات قوة ثقافية اجتماعية كبيرة في العقد التالي، كما قدمت نماذج القومية الثقافية الحديثة في العالم. فقد مجّدت هذه الحركة الحِرَف التقليدية التي يقول عنها كاواكيتا Kawakita إنها "ترتبط بالحياة اليومية بشكل كبير ، لدرجة أنها ترتبط بمبادئ حزب المحافظين". كما مجّدت الحركة جمال الأدوات الحرفية التي تعرفها الطبقة الدنيا (١٢٢). واهتمت جهود ياناغي لإنشاء هذه الحركة "بنوع من الفلسفة، أو بمعنى أدق، الديانة"، كما أدت إلى معرفة أكبر بجمال الأشياء التي تُستخدم يوميًا، وإدراك حقيقة أن "فن الشعب غير المعقد يحفظ تقاليد الشعب الياباني" (١٢٢-٣). ولذلك هاجم فنّانو الطليعية مؤسسات الفن واهتموا بتصوير هذه الأشياء المستخدمة في الحياة اليومية في أعمالهم. وانتشر هذا المبدأ أيضًا في الحياة الأدبية حيث استخدم النقاد والأدباء البروليتاريون قيم الأدب الشعبي (كيني، ٥٨٠). وإذا دل انتشار هذه الحركة على امتلاك الطبقة الشعبية ميراثًا أدبيًا أكبر وأهم مما تمتلكه الطبقة الأرستقراطية، فإن هذا الانتشار يعود إلى قَدّ فنّاني الطليعية الثقة في "الثقافات المالية أو العليا"، رغم عدم تبني فنّاني الطليعية مفهوم العنصرية وسيادة العنصر الياباني.

ويشير ذلك إلى إعادة انتشار مفاهيم الطليعية من أجل تحقيق الأهداف السياسية والاجتماعية التي تبعد كثيراً عن الأهداف الأصلية للطليعية.

نالت حركة المافو شهرة أكبر نتيجة لجهود فتاني المافو في إلغاء الفصل بين الحياة والفن، كما أن فتاني المافو كانوا من أوائل الفنانين الذين جسّدوا الأشكال الناشئة لوسائل الإعلام مثل الصحف والمجلات والتصوير الفوتوغرافي في أعمالهم. وقام فتانو المافو بالتركيز على التوتر الاجتماعي الذي أدى إلى قبول الرجعية من أجل إعادة الأشكال الثقافية التقليدية ، من خلال نقد وقبول وعرض أدوات العصر الصناعي و"استثمارها عن طريق القوة والأهمية الاجتماعية للفن" (جو٢٠). ولذلك سعت الثقافة الفاشستية إلى استخدام "القيم الخالدة للثقافات العالية" من أجل تشريع القوة والسلطة والسيادة. ودون تجاهل المكانة العالية للفن التقليدي، استخدمت البيروقراطية العسكرية اليابانية استراتيجيات دمج وسائل الإعلام والفن من خلال الإنتاج التقليدي العام والأعمال الجديدة التي تعبر عن النظام في الأفلام والملصقات وبطاقات التهنئة والإعلانات والمجلات.

كان معتاداً في الدراسات الحديثة الإشارة إلى الفاشية التاريخية باعتبارها مشروعاً "حديثاً" ، وتطبيق مفاهيم "الفاشية المستحدثة" و"الحادثة الفاشستية" على المظاهر الثقافية أثناء الحرب في إيطاليا وألمانيا. ويشير هويت Hewitt إلى هذه التركيبات بقوله: "إذا كانت الفترة من ١٩١٠ إلى ١٩٣٩ تتصف بكونها فترة الطليعية التاريخية، فيجب أن تتصف أيضاً بأنها فترة ظهور الفاشية في أكثر أشكالها تطوراً" (٢٧). كما يذكر أن "الطليعية، مثل الفاشية، تعتبر نفسها مكملة



لتتابع الأحداث التاريخية" (٧). ينطبق هذا التكوين على تحليل بيرجر الذي يذكر فيه أن الطليعية تُعد قمة العقلانية البرجوازية للجمالية رغم سماحها بوجود علاقات معقدة أو عادية بين الطليعية والفاشية. فهويت يرى أن إدراك هذه العلاقة المتداخلة بين التجميل والتسييس ينبع من التمييز بين المفهومين؛ خاصة عندما هاجمت الطليعية الاستقلال الجمالي وعندما ظهرت الفاشية كأداة سياسية حيوية (٢٨). ويشير جريفيين أن الفاشية، بعيداً عن كونها قوة "مضادة للحدثة"، نشأت عن رغبة جماعية في وجود "حس بالتفوق والتفازل الثقافي" يتلام مع قُوَى الحدثة (١٤).

ورغم عدم مساواة هويت للطليعية بالفاشية ، إلا أنه يرى أنهما "حركتان متطورتان معاصرتان في طريق الإدراك الذاتي للحدثة" (٢). فهو يركز على التقارب بين "الطابع الشعري للأداء" الطليعي و"مسرحية السلطة" الفاشية باعتبارها "شكل عملي" للسياسة الفاشستية. فشعبية كلتا الحركتين ودمجهما لوعي الجمهور بالأداء واستخدامهما للوسائل التكنولوجية ، مهدت الطريق لجماليات الطليعية والعروض الفاشستية للسلطة. ومن أحد تطبيقات هذا التكوين العناصر المسرحية والأدائية للطقوس الفاشستية ، مثل المجالس السياسية ، وسباقات رالي الأحزاب والعروض العسكرية. فبناء "الطقوس المدنية" في ألمانيا وإيطاليا حققتها شعائر الطقوس والأيقونات المتأصلة في طقوس الديانة المسيحية (جريفيين، ٢٥). كما تمت إعادة تجميل النازية للسياسة ووسائل ربطها بالحياة الاجتماعية من خلال طقوس جديدة وفلكلور مصطنع يشمل "لائحة الاشتراكية القومية. ومثلت العروض العسكرية وألعاب الحرب معتقدات

الحزب. وفي عام ١٩٣٢، عُرِضَت مسرحية "اللعبة التي تعد عرضاً طقسياً يعبر عن الشكل الفني للاشتراكية الاجتماعية. وحضر العرض أكثر من ٦٠ ألف مشاهد في برلين (ستولمان، ٤٢-٤٤).

كون الدارسون مفهوم الحداثة الفاشستية ليلائم الإنتاج الثقافي ما قبل الحرب ؛ خاصة عندما أشاروا لتعايش الحداثة التكنولوجية الرأسمالية والدافع لإعادة اتحاد وحداتها داخل ثقافة متوافقة ومستمرة" (إيفي Ivy ، ١٤-١٥). وبذلك يمكن اعتبار الحركة المضادة للتطليعية والمضادة للتغريب كسُخة واحدة للحداثة الرجعية. وبالمثل ، غير نموذج السلالة اليابانية السياسات الثقافية للبيروقراطية العسكرية والحركة المضادة للصين والمضادة للغرب. وظهرت أول هذه الأشكال عندما فوض الجيش ماياما سيكا Mayama Seika لتصوير حياة جنرال ياباني شهير هزمه الجيش الصيني وأسره. ثم عاد هذا الجنرال إلى موقع هزيمته لينتحر. وقدم ماياما مسرحيته ميچور كوجا Major Kuga في نوفمبر عام ١٩٣٢ "مصوراً فيها القيم العسكرية" ؛ حيث كان الجيش الياباني يهدف إلى تحقيق الشعبية (بويل ، ١٩٨٤، ١٢٨-٣٠).

وانصفت جهود الدعاية للبيروقراطية العسكرية بوعي حذر بأهمية الشكل الجمالي ؛ خاصة عندما يتعلق الأمر بالوهية الإمبراطور. فقد تضمنت حملة الدعاية لتتصيب الإمبراطور شو Shōwa جولة فوتوغرافية واسعة حول العالم ١٩٢١، كما قدمته كواحد من الرجال العظام في المجلات المفضلة للقارئات (سيلفريدج ، ١٣٠). واهتم النقاد بأشكال الوسائل الإعلانية، فقد طالبوا مذييعي الراديو بتحسين أصواتهم والحيادية في تعليقاتهم وتجنب استخدام الكلمات

الحماسية مثل "حتمياً" و"رائعاً" في أي موضوع. وتم حظر الأغاني الشعبية التي تتضمن موضوعات شهوانية صريحة، كما تم حظر الأفلام الكوميديا التي تقل من احترام رجال الشرطة (١٢٨-٩). واتسم الفن الحديث بتفضيل الشكل على المضمون مثلما هو الحال في الفن الطليعي. وبرغم ذلك ، يمد التجميل الفاشيستي للسياسة نتيجة ثانوية لتناول الطليعية لمفهوم الشكل، ويتأكد ذلك في مؤسسة فالتر بنيامين بينجامين للفن المستقبلي والفاشيستي Walter Benjamin's association of Futurism and fascism ونقد جورج لوكاتش Georg Lukacs للتعبيرية.

ومن الموضوعات التي سادت الأعمال الرمزية في اليابان خلال فترة الحرب، استخدام صور العصور الوسطى والإقطاعية التي تعمل كبناء مثالي للتوافق الاجتماعي والعنصري. وفي اليابان حيث ينتشر الدين والسياسة أكثر منه في إيطاليا وألمانيا، كان التعبير عن الدولة يتم من خلال دوافع العصور الوسطى. وفي عام ١٩٢٤ ، نشأت حركة Kokuhonsha للدعاية بسيادة السلالة اليابانية وانتشرت جماعة المعجبين بقوانين محاربي الساموراي التي تغلّت الجيش. يذكر بروكر أن افتقاد القوانين الأخلاقية في دول شين্তو State Shinto تم تعويضه في قرار (مرسوم) التعليم (١٨٩٠) الذي دمج المعتقدات الأخلاقية للتقاليد والكونفوشيوسية مع مفاهيم الدولة الأسرة family-state ، كما مهد الطريق إلى ديانة أخوية مقبلة في عصر شوا تعزز من البيروقراطية العسكرية. وعلى العكس من ذلك اعتقدت الاشتراكية القومية القوانين الأخلاقية الموثوق بها ، ولذلك تم بنائها عن طريق طقوس الأداء (بروكر، ٢٤٧).

يشير موراياما إلى اثنتين من الصفات الأساسية "للبناء النفسي" للثقافة الفاشستية القومية: "الفرقة إلى رمزية الدولة باعتبارها الامتداد المباشر للمجموعة الأولية (الأسرة أو القرية) حيث يعيش الفرد"، والصفة الثانية هي بلد المنشأ التي يعبر عنها باعتبارها "حب الفرد لبلده الأصلية ومحل ميلاده". ويضيف موراياما أن الصفة الثانية تشير إلى الإدراك الياباني لمفهوم "القبلية tribalism" التي تعد، في رأي موراياما، أساس القومية الفاشستية (١٤٤-٥). وبينما تعني القبلية النازية "الدم والأرض" الحياد في التناقض بين الفطرية والبيروقراطية التكنولوجية النازية، تتخلل القبلية اليابانية المجتمع الحديث بشكل تام. كما تميل القبلية اليابانية إلى توضيح مادية المنظمات والمؤسسات الحديثة التي لم تعد تؤدي وظائفها الأصلية (٢٦٣-٤). وأصبحت نماذج التاريخ الأسطوري لكل من ألمانيا واليابان نماذج أساسية تتمثل في الإعجاب الألماني بالجنرال آري وتاليه سلالة ياماتو. وتختلف ألمانيا في "الرومانسية الأرضية" التي يعرفها مارتين بأنها الحنين الطائش إلى مجتمعات ما قبل الحداثة التي تبدلت بعد الحرب العالمية الأولى. ولكن ينتشر هذا المفهوم بشكل أكبر في اليابان، ودون تأثير بالحرب، حيث نصف عدد السكان تقريباً من المنتمنين إلى الأرض (مزارعون) بينما تبلغ هذه النسبة ٢٠٪ فقط في ألمانيا. ومن الخصائص الهامة أيضاً في البلدين تمجيد التكنولوجيا؛ حيث تعبر كلتا البلدتين عن الحرب باعتبارها "أبو الاختراع وأم الثقافة".

وشكلت البيروقراطية العسكرية اليابانية عدداً من المنظمات التي تهدف إلى تعزيز المفاهيم المعاصرة للتاريخ الياباني الأسطوري من خلال استخدام الوسائل

التكنولوجية الحديثة. وصاحب ذلك مجموعة من الإجراءات التي تميز القوانين المضادة للهدم. فقد تلا قانون حفظ السلام، الذي تم تعديله في ١٩٤١ للسماح بالاعتقال غير المحدود للمعتقلين السياسيين، قانون الأمن للدفاع الوطني (١٩٤١). كما سيطرت عدة قوانين على وسائل الإعلام لضمان الرقابة على كل أشكالها ، مثل القانون الشرطي للرقابة على الخطب السياسية والإصدارات الصحفية والمجالس والمؤسسات (١٩٤٢) ، والقانون الخاص بجرائم فترة الحرب (١٩٤٣) (ليناج ، ٩٨-٩٠) . واستمر تشكيل المجموعات الفنية والأدبية بدعم جهود الحرب ، مثل المؤسسة الوطنية الأدبية اليابانية والمؤسسة الوطنية للصحافة اليابانية. وبداية من عام ١٩٣٧ ، تم تنظيم عدة معارض لتصوير الانتصارات والبطولات العسكرية ، مثل "معرض فن الحرب" ، و "معارض فن الحرب المقدسة" وعروض "حرب شرق آسيا الكبرى" (١٣٣-٤). وفي عام ١٩٤٣ ، قام المكتب الإعلامي لرئاسة الوزراء بحظر آلاف المؤلفات الموسيقية وصدر قرار بمنع عرض الأعمال البريطانية والأمريكية. وفي عام ١٩٤٤ ، تم حظر استخدام بعض الآلات الموسيقية مثل الجيتار والبانجو banjo والقيثارة. كما تم حظر كل المعارض الفنية ، ماعدا تلك التي تنظمها المؤسسة الوطنية لليابان الكبرى (١٣٣).

وفي عام ١٩٤١ ، نشرت مؤسسة مساعدة الحكم الإمبراطوري "المفاهيم الأساسية" للتعاقد الاقتصادي الأكبر في شرق آسيا" والتي تؤكد على سيادة اليابان في قارة آسيا ، فكما يذكر في هذه المفاهيم "رغم استخدامنا لمصطلح "التعاون الآسيوي" فهذا لا يتجاهل سيادة اليابان التي أوجدتها الآلهة أو يشير للمساواة العنصرية" (ليناج ، ١٤). وبعد نهاية الحرب بستة أشهر، اجتمع عدد من

المفكرين برعاية المجتمع الأدبي لمناقشة موضوع "التغلب على الحداثة". وأدت المناقشات إلى تأكيد مفاهيم البعد عن التغرب والعودة إلى الثقافة التاريخية باعتبارها أسلوب مكافحة الحداثة. وتم نشر هذه المناقشات التي خلصت إلى صعوبة اندماج التقاليد اليابانية والأوروبية ولذلك لا بد من العودة إلى التقاليد اليابانية من أجل تجديد "النظرة الروحية" (مونرو، ٢٣-٤). وكان الأساس هو دمج العقلانية والليبرالية والمادية في كيان روحي واحد، بالإضافة إلى عرض مفاهيم الدولة الخاصة بكل من "العلاقات المتعارضة داخل المحاور الأساسية للتقاليد والإحياء والثورة وعبادة وتمجيد الإمبراطور وترحيل الأجانب وانعزال وانفتاح الدولة والقومية والحداثة والشرق والغرب".

ويرى بيرجر أن الطليعية فشلت في إحداث تغيير في تطبيقات الحياة التي تعتمد على الفن نتيجة لتحويل الطليعية إلى مؤسسات. ولكن مرت الطليعية بتطور يتمثل في إبعاد الفن الذي يفتقر إلى العقلانية. ويرى بنيامين أن تجميل الفاشية للسياسة توقف على إلغاء الاستقلالية. لم يكن ذلك من أجل إحداث تقارب بين الفن والحياة ، ولكن لأن الفاشية أدركت دور الفن الحيوي في الحفاظ على سلطة الدولة. وبذلك نجحت الفاشية بينما فشلت الطليعية في تحقيق أهدافها.

### التقييم التاريخي للطليعية التاريخية

يجب الإشارة إلى أن تقييم العناصر السياسية للطليعية تستخدم وفقاً لإيديولوجية النقد. وبينما ينطبق ذلك على مفاهيم الجمالية عبر التاريخ، يبدو

أمرًا حيويًا فيما يتعلق بالنقد الطليعي للفن والتحول الذي أحدثته الطليعية في مجموعة أنماط الاستقبال. وعمومًا ، يمكن تحديد نوعين من النقد للطليعية اليابانية قبل الحرب يتصفان بالدافع السياسي والازدراحي. أحد هذين النوعين ركز على التأثير السلبي لتقليد الأشكال الغريبة ؛ مما يساعد على تشريع مفهوم القومية والتوسع العسكري الآسيوي بعد ذلك. والنوع الثاني من النقد يصور الربط الروتيني لفناني الأدب والمسرح الطليعي بالسياسة المدمرة.

قام العديد من الدراسين بالبحث عن نقاط التشابه بين الطليعية والتطبيقات الديكتاتورية. يعود مثل هذا البحث في الغرب إلى واضعي نظريات المدرسة النقدية بفرانكفورت بالإضافة إلى لوكاس وبنجامين . فقد ذكر بنجامين في "الفن في عصر الإنتاج الميكانيكي" (١٩٣٦) أنه من خلال تقنيات المونتاج وغيرها من التقنيات، استطاع الداديون هدم "هالة" إبداعهم الفني والذي أطلقوا عليه "إعادة الإنتاج بأقل وسائل الإنتاج" (بنجامين، ٢٢٧). ويتضح إعجاب بنجامين بالطليعية من خلال المستقبلية الإيطالية التي يربطها بالفاشية الإيطالية. بينما يرفض لوكاس بشدة الطليعية وكل الأعمال الفنية غير الواقعية، فقد نقد التعبيرية وتركيزها على الشكل السطحي و"ذاتيتها المشوشة غير المكتملة" التي تموقعها عن تصوير الواقع الاجتماعي بدقة. ويرى لوكاس أن التعبيرية ترمز إلى الاتجاه لعدم التقليد ، وهي وجهة النظر التي تبناها بعد وصول النازية إلى السلطة وبعد قمع هذه الحركة التعبيرية، مما يدعو إلى السخرية. وقد عبر في "التعبيرية، أهميتها وتراجعها" (١٩٣٤) عن هذه الحركة باعتبارها "واحدة من الاتجاهات العديدة للفكر البرجوازي الذي تحول بعد ذلك إلى الفاشية" (٨٧). وقد تبني هذا الرأي

المعادي للطليعية النقاد المنتمون لحزب اليسار والحزب المحافظ. ثم أصبح ذلك الرأي أساساً لحركة الواقعية الاجتماعية في روسيا واتحادات الاشتراكية في أنحاء العالم.

ومن المثير هنا أن نموذج الاستقلال الجمالي، الذي تبناه واضعو النظريات في عصر تاشو ويدايات عصر شوا، ارتبط بالحركة الأدبية والفنون البروليتارية. واقتراح هيراباشي هاتسونوسوكو، ناقد الأدب الماركسي الشهير، حفظ الفنانين لبعض الاستقلالية. فقد رأى أن ديكتاتورية الفن البروليتاري مرحلة مؤقتة في الطريق إلى "جنة بلا فروق اجتماعية" ؛ ولذلك يجب أن يتجنب الفن "التحيز الطبقي" (أريما ، ١٨٢). فهو يشعر أن الفن يستطيع توفير المواساة والمزاء وهو الأمر الذي لا تستطيع السياسة تقديمه ؛ ولذلك يرى أن الفن ليس بإمكانه وحده التأثير في تحول الظروف الاجتماعية السائدة. ويخلص إلى أن الفن يجب أن يخدم السياسة "موقتاً" حتى يحصل على الاستقلال في مجتمع بلا فوارق طبقية (أريما، ١٨٣).

ومن المفكرين الماركسيين أيضاً ناكانو شيجيهارو، وهو شاعر وروائي وناقد وأحد الاشتراكيين في حركة الثورة الأدبية في العشرينيات. ويرى ناكانو أن ثقافة التاشو شكلها الرأسماليون المستشرقون الذين قاموا بتوفيق التقاليد اليابانية لتلائم أهدافاً سياسية واجتماعية جديدة. كما اتصف هذا العصر بأنه أحد "ثقافات الإنتاج" التي تحددها الأشكال الجديدة من الإعلام (سليشريج، ٩). وينتقد ناكانو بشكل أساسي الاتجاه إلى إحداث توافق بين التجربة الإنسانية وفكرة إلغاء التمييز التاريخي والثقافي. ونظراً لوعيه بمكانته الاجتماعية ككاتب،



حافظ ناكانو على الأدب والفن المصنف بالرأسمالي داخل نظام متبادل يجعل الفنان منتجاً لسلع ثقافية. وقدم ناكانو مثالين لظاهرة التغريب والاستهلاك الثقافي: شعر بول كلوديل Paul Claudel وحركة كابوكي Kabuki للإصلاح.

يرى ناكانو أن كلوديل، السفير الفرنسي السابق باليابان، يمثل "نموذج" المستشرق لأنه حاول التوفيق بين الأشكال الشعرية التقليدية، وبذلك أمكنه توضيح كيفية تحول الأعمال الثقافية التاريخية إلى وحدات إنتاجية تُباع في السوق العالمي (سيلفريج ١٩٩٠، ١٩). وتناول ناكانو محاولات كلوديل لإعادة الأشكال المتأصلة في الثقافة الإقطاعية من أجل تحقيق أهداف سياسية جديدة. كما يشير ناكانو إلى اتجاه حركة كابوكي إلى مفهوم التغريب، ورغم دعوته لإنشاء شكل مسرحي ثوري جديد، يرى ناكانو أن حركة شينجيكي لم تزل القبول نظراً لارتباطها بالثقافة الغربية البرجوازية (١١٢). ولذلك يُعد الأسلوب الملائم لتحديث المسرح الياباني هو إعادة تكوين حركة كابوكي بحيث تقدم "لغة بروليتارية جديدة تهتم بالشكل وترفض المحتوى الإقطاعي" (١١٢). وبذلك يتمثل الإصلاح الذي يقترحه ناكانو في الاهتمام بالتقنيات الأساسية للمسرح التقليدي والمألوفة لدى الجمهور الياباني، والتي تعد أيضاً مشابهة لتقنيات الطليعية.

ومن المهم هنا الإشارة إلى اهتمام ناكانو بالإقطاعية باعتبارها تصنيفاً تحليلياً فيما يتعلق بالثقافة اليابانية الحديثة. فقد نشأ عن الفكر الإقطاعي قوى كاملة في فن ما قبل الحرب وأكسبته الدعاية تصنيفاً نقدياً مهماً. وفي معرض نقده لحركة كابوكي للإصلاح، يشير ناكانو لأهمية الشكل عن المضمون، وهو المفهوم

الغالب في أشكال المسرح الياباني بالإضافة إلى إمكانية تطبيقه في ثقافة التاشو. وقد طبقه الدارسون أيضا على ثقافة فترة الحرب. ومن الجدير بالذكر أيضا ، أن أول مجموعات ناكانو الشعرية صادرتها الشرطة عام ١٩٣١ نظرا لمعتقداته السياسية، كما لم يتم نشر ثاني مجموعات الشعرية إلا عندما تم تعديل أكثر من ٢٢ صفحة.

وفي فترة ما بعد الحرب، واصل واضعو النظريات النقد المضاد للطليعية على المستوى الاجتماعي والسياسي المعاصر. فقد ذكر هويسين Huyssen أنه في الخمسينيات تمت إعادة اكتشاف الدادية في سياسات الثقافة الغربية لتلائم مفهوم الحداثة في الشعر والسرد القصصي والرسم. ووضع بيرمان Berman أنه في السبعينيات هاجم الليبراليون والمحافظون الجدد الطليعية التاريخية، كما أشار مان Mann إلى خطر الطليعية التاريخية التي يعد نجاحها نهاية للفن (٥٥).

ورغم تناول اليابان للفن والجماليات الغربية في الثلاثينيات دون تعقيد، اتجه عدد قليل إلى الفن الطليعي من أجل الحفاظ على "الفن الياباني الحديث خلال الحرب" (١٩٨٧، ٦٣). وفي عام ١٩٩٤، وضع مونرو أنه "لم يتم بعد إعداد تاريخ شامل وتحليل نقدي لدراسات الفن في القرن العشرين" (٢٠). ولكن ساهمت جهود أوموكا في إعداد دراسات عن هذه الفترة في تحقيق فهم شامل لنشاط وسياق الطليعية الأصلية ، وكذلك المستمدة من الغرب في فترة ما قبل الحرب.

ومؤسسية الطليعية اليابانية بشكل نظري، إن لم يكن بشكل عملي، ترجع إلى الفنانين المتطرفين في الستينيات والذين ادَّعوا تبنيهم المفهوم الطليعي قبل

الحرب باعتباره مادتهم الفكرية والجمالية التي يستخدمونها في أعمالهم، كما قدموا أعمالهم في معرض بطوكيو بعنوان : لوحات رواد الفن الطليعي (١٩٦٥). وأشار بعض الدارسين إلى تجاهل تاريخ الفن الياباني في أواخر عصر مييجي وحتى حرب الپاسيفيك للفن الياباني الحديث نتيجة للتفسيرات المتناقضة للحدائثة اليابانية. ويعلق مونرو على هذا التناقض في تفسير الحدائثة اليابانية بقوله: يمكن اعتبار هذا التناقض جهداً قومياً لتكوين تاريخ للحدائثة اليابانية باعتبارها حركة مستقلة عن السرد الأوروبي- الأمريكي (٨١).

ويشير كل ما سبق إلى الصفة السائدة في نظرية الطليعية التاريخية والمعاصرة والتي تهدف إلى تحقيق أهداف جمالية أكبر. وبذلك تعد الطليعية التاريخية رمزاً لأهداف الاتجاه لتحويل إنتاج الفن واستقباله. كما تشير جهود البحث والنقد في التاريخ المعاصر إلى النتائج الاجتماعية والسياسية للطليعية التاريخية.



# تذكر التراجيديا اليونانية ونسيانها كتاريخ قومي

## في يابان ما بعد الحرب

كارول هينش يورجفري

تحديداً في الساعة الثانية وخمس دقائق من ٢٠ أغسطس لسنة ١٩٤٥، فُتح باب الطائرة Bataon C- 54 ووطئتَ قَدَمَا الجنرال دوجلاس ماك آرثر، الرئيس الأعلى لقوات التحالف (SCAP)<sup>(١)</sup> على الأرض اليابانية في أتسوجي . Atsugi بدا الأمريكي طويل القامة على الدرج وقد خرجت من بين أسنانه غليون على شكل ثمرة الذرة ومرتدياً نظارة الطيارين الخضراء الدكّاء. كان مظهره شديد الدرامية؛ لدرجة أن البعض قارن بين هيئته وأحد الممثلين في مسرح الكابوكي. في تلك اللحظة المسرحية عندما وطلّت قَدَمَا ماك آرثر. في كل التاريخ المسجل، لم يحتل غازٍ أجنبي اليابان أو هزمها. وقبل ذلك بخمسة عشر يوماً، وبعد نصف لا يهدأ تبعته انفجارات ذرية مزقت هيروشيما في ٦ أغسطس وناجاساكي في ٩ أغسطس، استسلمت اليابان. انتهت الحرب العالمية الثانية، وكان الاحتلال على وشك البدء. ولم يكن هدف الاحتلال سوى تغيير الفكر الياباني الذي ساد لمدة ألفي عام؛ وذلك من خلال فرض الديمقراطية بالأسلوب الأمريكي. ووفقاً للرعاية

---

(١) SCAP تشير إلى ماك آرثر نفسه وكذلك إلى منصبه الحكومي.

الأمريكية، سوف يتحرر اليابانيون من العبودية الخاصة بالتعصب الديني، ويتم تدمير الماضي الشمولي تمامًا، وإن الأمة المهزومة سوف تبارك بكل منح الديمقراطية. على أية حال، علق جون داور John Dower :

لقد تجلت تلافضات الثورة الديمقراطية: بينما نصح المؤيّدون بالديمقراطية، حكموا بالسلطة الرسمية؛ وبينما ناصروا المساواة، هم أنفسهم شكلوا طبقة متميزة لا يمكن المساس بها لقد استقرت الأجندة الإصلاحية الخاصة بهم على الافتراض "بدون استثناء، بأفضلية الثقافة الغربية وقيمتها على ثقافة "الشرق". وفي نفسه الوقت تقريبًا كل تعامل أو احتكاك بين المنتصر والمهزوم تشويه لمح من الأفضلية للرجل الأبيض... مثلهم مثل أسلافهم، امتلأت أرواح المنتصرين بإحساس من التدر الواضح.

في ظل الاحتلال، كانت حرية التعبير مفترضًا مكفولة، ومع ذلك، كانت الرقابة هي الواقع، ورُوجعت الذاكرة التاريخية وأُعيدت كتابتها. لقد استكرت العسكرية والكونيونالية اليابانية لما قبل الحرب ، والتي كانت في السابق تُعبّر قوى الخير للمنقذ نفسه- بجرائم الحرب، وأُعدم سبعة منهم. شعر العديد من اليابانيين العاديين بأن "هؤلاء السبعة الذين نُفذ فيهم حكم الإعدام كانوا بمثابة كبش فداء" غمًا للإمبراطورية،... للعديد المسؤولين عن الحرب، (أو) ... للشعب الياباني ككل (Tsurumi 1987, 15- 16) وعلى هذا ، وبالرغم من أن معظم اليابانيين شعروا "بالارتياح" بأن الإمبراطور لم يُحاكم بواسطة هذه المحكمة، كان ذلك يُعدُّ إلغاءً لكل منطق لمحاكمات جرائم الحرب، كان هذا

الغموض هو أهم مظهر من مظاهر التفاعل اليابان (Tsurumi 1987, 15- 16)  
هل اعتبر اليابانيون أنفسهم الحِمْلان أم الذئاب؟

لقد ساد ذلك الإحساس بالإيهام والغموض فيما يخص هوية اليابان القومية خلال الاحتلال واستمر حتى هذا اليوم. لقد أُجبرت اليابان، والتي كانت أرضاً لمحاربي الساموراي، بأن تقبل وللأبد دستوراً جديداً يستكر الحرب واستخدام القوى العسكرية. وبالرغم من ذلك، عندما اندلعت الحرب الكورية، شجعت أمريكا اليابان على مخالفة ذلك الدستور المفروض عليها؛ وذلك من خلال إيجاد قوى دفاعية تُسمى الاحتياطي القومي للشرطة. واستمر التناقض ولدة خمسين سنة تالية. لقد حلت المشاعر المناهضة لشيوعية سنة ١٩٥٠ بمشاعر الخوف من الإرهاب. وبالرغم من الحظر الدستوري لما بعد الحرب، ففي سنة ٢٠٠٣ أُرسلت القوات اليابانية للخارج للاشتراك في عمليات عسكرية يقودها الأمريكيون.

وفي خلفية من المظاهرات الواسعة الانتشار والمناهضة لذلك، في ١٩ مايو ١٩٦٠، تقابل الـ Diet في منتصف الليل لتوقيع معاهدة الـ AMPO للأمن بين اليابان وأمريكا. وتم تفعيل المعاهدة في ١٩ يونيو. لقد شكلت مكانة اليابان كأمة متعاونة Clint وقتنت وجوداً عسكرياً أمريكياً كبيراً في اليابان، مشتملاً على غواصات نووية. وتتجدد معاهدة AMPO كل عشر سنوات، مسفرةً عن اعتراضات من كلا اليسار (والذي يريد إخراج أمريكا من اليابان كي لا تُستخدم اليابان كقاعدة عسكرية للصراعات الدولية، كما كانت في فيتنام) واليمين (والذي يريد من اليابان أن يتخلى عن دستور السلام والاعتماد العسكري على أمريكا؛ وذلك بإيجاد عسكرية يابانية حقيقية).

ولكى تتحول اليابان إلى ديمقراطية على النمط الأمريكي، شجع الاحتلال طبع استنكار denunciation وثائق الحرب التعليمية التي تركز على الأساس الفلسفي للعسكرية اليابانية وعلى عبادة الإمبراطور. في الوقت نفسه ، احتاجت قوات التحالف SCAP أن تدعم احترام الذات القومية اليابانية وأن تشجع النمو الاقتصادي. ولذا نتج ما يُسمى سياسة الذاكرة الانتقائية- والتي ربما يُطلق عليها نفاق مثقف مفروض.

منذ سنوات، وافقت وزارة التعليم اليابانية على أن تشتمل المقررات على إشارات على جرائم الحرب اليابانية في النصوص المقررة في المرحلة الثانوية. وعلى أية حال، ضغطت القوى المتزايدة للقوميين من الجناح الأيمن في اليابان- متضمنةً أساتذة الجامعات المرموقة- على وزارة التعليم في أبريل ٢٠٠١ باستخدام نصوص مُراجعة خُلت من وجود ما يسمى بـ "نساء الراحة" (الكوريات وأخريات كن يُجبرن على ممارسة الرذيلة باعتبارهن عبيدات/ العبودية الجنسية) وعلى أن يُقلل المحتوى الذي يذكر جرائم اليابان ضد الآسيويين. أكد المعلمون المسئولون عن هذه النصوص الجديدة أنه لا يوجد دليل على وقوع مثل هذه الأحداث، وأن الإصرار على حدوثها سوف يُسفر عن التقليل من شأن احترام الذات بالنسبة للأطفال اليابانيين. وتشبه بلاغة المراجعين تلك الخاصة بناكري المُعَرَّفة في أمريكا وأوروبا؛ ويُذكر تصرف الحكومة في قرار كانساس في سنة ١٩٩٩ بمنع ومصادرة النصوص العلمية التي تحتوي على مناقشات لنظريات مثل النشوء والارتقاء The Big Bang . ويستمر موضوع الكتب والنصوص موضوعًا سياسيًا حساسًا، ويثير للجدل بدرجة عالية وغير مستقرة؛ كما هو الحال في



أمريكا، كلا الجانبين للمدى السياسى يتسم بالمناقشات العاطفية. وبالرغم من انتهاء الاحتلال رسميًا فى سنة ١٩٥٢، لا تزال آثاره مستمرة، كما يستشعر داور Dower فى ملاحظته:

كثير مما يقع فى قلب المجتمع اليابانى المعاصر- طبعية  
ديمقراطية، كثافة الشهور الشمسى فى أوقات السلام Locfi  
وإعادة بناء الجيش، الطريقة التى يتم تذكر الحرب بها  
(وتُسمى) - هو ناتج التركيبة معقدة التداخل فيما بين  
المنتصرين والمهزومين (Dower, 28) .

لقد أكدت مثل هذه التناقضات أن الطريقة التى يُمثل بها الماضى القومى تُعتبر ذات أهمية قصوى .

### المسرح، الذاكرة والهوية القومية

لقد كانت مسألة قبول الماضى على مضض أو تجاهله، أو ببساطة إعادة كتابته ومراجعته، مسألة فى غاية الأهمية بالنسبة للإحساس اليابانى بالذات. وبينما الموضوع مثير للنزاع بعد الحرب، فهو ليس متفردًا بالنسبة للفترة المعاصرة ولا حتى لليابان. فى كل عصر وكل أمة شجع المحاربون المنتصرون والحكومات الجديدة التعديلية(\*) كوع من التدعيم للسيطرة. وعلى الرغم من ذلك، دافع بعض العلماء المثقفين عن مبدأ أن اليابانيين دائمًا ما كانوا قادرين على سرعة

\* التعديلية:

(أ) النداء بتعديل منهب أو معاهدة.

(ب) حركة فى الاشتراكية الماركسية الثورية ————— الأخذ بروح التطور (للترجمة).

استبدال الإيديولوجيات، معتمدين على الظروف الآنية، دون الشعور بأنهم يتصرفون بطريقة تتسم بالنفاق. يتعلق هذا السلوك بـ "التنكو" Tenko (أي التخلي علناً عن معتقدات سابقة، أو التحول المكروه تحت ضغط). ويمكن أن يُستشعر بها كحل عملي لصراعات الحياة التي لا تُحل (تسورومي ١٩٦٨، ١٩٨٧ Tsurumi).

كيف استجاب قنانو المسرح بعد نهاية الاحتلال للتناقضات التي نتجت عن فرض الديمقراطية، وكشف العسكرية اليابانية وجرائم الحرب، والهجمات النووية على اليابان؟ كيف أثر الاتجاه لعكس الوضع المؤسَّس على احتياجات اللحظة- لارتكاب الارتداد "تنكو" - على مسرح ما بعد الحرب؟ وتوجد طريقة لمعالجة هذه المشكلة، وهي أن تضع في الاعتبار الارتباط المسرحي الياباني مع "الأخر" الأجنبي في شكل الغرب أو هيئته ؟

ولكي نلقى بنظرة على الخمسين عاماً الماضية، دعنا نعود للحظة إلى زمن ما قبل الحرب العالمية الثانية.

منذ أواخر القرن التاسع عشر، شعر الكتّاب والمخرجون اليابانيون بضرورة الرد على الضغوط الاجتماعية السريعة والمحبطة، وذلك من خلال إيجاد نظائر درامية في الأداء الغربي. وبعد الإطاحة بنظام توكوجوا سيوجوناتي Tokugwa sbogunate الإقطاعي في سنة ١٨٦٨، أثّرت المناظرات (حول كيفية تقديم المسرح/ لأمة) وبطريقة ملائمة لأمة تحاول في ضراوة أن تستبدل بيابان القديمة المنغلقة بيابان جديدة "متحضرة"، والتي بدورها تستطيع أن تتنافس مع الغرب

الصناعى الإمبريالى. وكان من المعروف والمفترض أن الأجانب دائماً ما يكرهون أو يشعرون بالهانة لدى تقديم الهمجى والجنسى. وكانت إحدى محاولات الإصلاح هو "التحديث" للكابوكى Kabuki؛ وذلك بجعله أكثر واقعية أو يقترب من الدراما الغربية. والقيام بذلك يتطلب عدة استراتيجيات؛ مثل تكليف ممثلات بدلاً من أوناجاتا (onnagata) ممثلون من الرجال متخصصون فى أداء الأدوار النسائية؛ التأكيد على الحقيقة أو الواقع الداخلى أو النفسى (هاراجى) (haragei) بدلاً من الجمال المُتأسَلَب؛ التقليل من الأدوات المسرحية (الفاتاتازيا والجنس الصريح)؛ تقديم أزياء تاريخية دقيقة، وكتابة مسرحيات عن الأحداث المعاصرة. تضافرت جهود الحكومة وأصحاب المسارح وحتى بعض الممثلين الكبار مثل إيشيكوفا دانجيو التاسع (1839- 1903) Ichikova Danjuio، فى محاولة لتحويل كابوكى من مجرد تسلية للجماهير إلى شىء ربما يستطيع ان ينافس الاوبرا الغربية من حيث الأناقة . على أية حال، مثل المراوغات الثقافية والاجتماعية التى تمت مؤخراً تحت الاحتلال ، مثل هذه الإصلاحات الجذرية لم تلقَ الاهتمام الكافى من مرتادى الكابوكى.

وعلى النقيض، ألهمت الدعوة لمزيد من "الواقعية" ولمسرحيات عن الحياة المعاصرة للشباب من المثقفين سياسياً والمبدعين لنوع جديد من الدراما يُسمى شيمبا Shimpa (مدرسة جديدة للدراما). احتفى كاواكامى أوتوجيرو Kawakami Otojiro (1864- 1911) وزوجته كاواكامى ساوا باكو Kawakami Sadayawo (1781- 1946) بمركز اليابان كقوى إمبريالية من خلال تقديم إنتاجات شعبية ووطنية، مثل الحرب اليابانية الصينية (نيشين سنسو Nisshin

Senso ٩٤-١٨٩٥) وأشير إليها بأنها "تقارير من الجبهة". ولقد قدمت فرقتهما أيضاً "اليابان الجديدة" في رحلات لأمريكا وأوروبا بين سنة ١٨٩٩ وسنة ١٩١٢، وقدمت هذه الرحلات مسرحيات شبه كابوكي ذات طُرُز غربية نصف شرقية، مثل "فتاة الجيش والفارس" The Geisha and Knight (الجيشا إلى سامواري). صورت فرقة كاواكامي هوية قومية متناقضة والتي اتسمت بالحدائث والقِدَم في آن واحد، حربية ولكن ناعمة (كانو ٢ - ١٢٣، CA 2300 Kano) وهناك في اليابان، تجلت المحاولات المسرحية لمحاكاة الغرب في سينجيكي Shingeki (مسرح جديد). منذ بدايته في سنة ١٩٠٦، ركز شينجيكي على الأدب الغربي والمسرح الفلسفي، متخصصاً في ترجمات ونصوص مأخوذة عن الكلاسيكيات الأوروبية لمؤلفين مثل شكسبير Shakaspeare وإبسن Ibsen. وغالباً ما اعتُبرت ناتسوي سوماكو (١٨٨٦-١٩١٩) Natsui Sumako والتي كانت أول من قدمت "نورا" Nora في مسرحية إبسن: بيت الدُمَي Ibsen's A Doll's Home في سنة ١٩١١، أول ممثلة يابانية حديثة، وكذلك النموذج "للمرأة الجديدة" والتي صدم سلوكها مثلها مثل نورا الحساسيات التقليدية (كانو ٣-٢٨، ١٢٣-٢٢).

أدى الخوف من أن تقلد الفتيات المرأة الجديدة الغربية المتفسخة وأن تفشل في أن تصبح الزوجات الصالحات والأمهات الحكيمات التي تتطلبها النزعة القومية اليابانية-مقتربة بالرغبة في الجنى الاقتصادي - أدى إلى تطور كل الفتيات فيما يُسمى بالـ "تاكازوكا Takarazuka".

وقد كانت بالأساس نوعاً من مدارس التهذيب المتقدمة التي تقوم بالتدريب على فنون الأنثوية التقليدية (مثل: الغناء، الرقص، التنظيف، والطاعة للأبناء

وللأزواج). وصُورت الأعمال الأدائية العامة كتوع من التسلية الماثلية المتكاملة؛ حيث يمكن أن تصور نجاح الطالبة من خلال زواج صالح وبالرغم من أن الـ "تاكاززواكا" نال شعبية واسعة ونجاحًا تجاريًا كبيرًا؛ إلا أنه لا يزال يدعم وبطريقة ضرورية للصورة القومية المحافظة (روبي أتون Robe aton ) .

إبان الثلاثينيات، كما انتقلت الحومة اليابانية إيديولوجيًا تجاه اليمين انتقل العديد من فناني "شينجيكي" تجاه اليسار. في سنة ١٩٤٢، اتهم أربعة عشر فنانيًا مسرحيًا من الشينجيكي والذين كانوا من مؤيدي المواقف الاشتراكية - الماركسية (والذين ارتادوا المسجون ذهابًا وإيابًا خلال السنوات العشر الماضية) بارتكابهم جرائم ضد الحكومة.

ولقد تم منع الشينجيكي طوال فترة الحرب. وبالتالي التزم الأربعة عشر فنانيًا بما يُسمى تنكو Tenko (وهو ازدراء الماركسية والقسم الواضح بالولاء لليابان)؛ ومن ثم تم الإفراج عنهم. ومن بينهم كان الممثل - المخرج سندا كوريا Senda (1904- 1994) Koreya ، والذي ظل في السجن منذ سنة ١٩٤٠ وبالرغم من لعنة البعض له بسبب فشله في تمسكه بمبادئه، ازدهر سندا كفنان موقر بعد الحرب. وتحدث بصراحة عن ازدراء لمبادئه في مقابلة أُجريت سنة ١٩٧٠:

لم أكن مهتمًا بمسألة نصر اليابان أو هزيمته في الحرب.

لم تمثل هذه المسألة أية أهمية بالنسبة لي وعندما

يواجه الفرد بمشكلة الارتداد عن معتقدات سابقة،

فلا يوجد أمامه سوى شيئين يضمهما في اعتباره.

أولهما: هو مسئوليتك تجاه منظمته والآخر هو

ممسؤوليتك تجاه نفسك... فأعضاء فرقتي ارتدوا  
عن معتقداتهم وانضموا إلى الفرق الحكومية المتجولة،  
وبعض منهم اتجه إلى الأفلام التجارية. ولم يتبق لى  
أى إنسان أحارب من أجله، ولذلك احتدمت المشكلة  
لتصبح شخصية للقلية. ولذلك فكرت فى أنه من  
الأفضل أن أخرج وأبدأ بعمل أشياء من جديد وللمرة  
الثانية بدلاً من البقاء فى زنزانة سجن. (سندا ٦٣، ٦٤).

وبالرغم من حكمه النخبوى وأصوله المثقفة وميوله اليسارية، أصبحت واقعية  
الشيئجيكى المعيار للمسرح التجارى فى القرن العشرين واستمر ذلك حتى يومنا  
هذا. وكتيجة لذلك، كان الشيئجيكى الهدف الرئيسى عندما تبرز حركة  
مسرحية يابانية جديدة. وُلدت "الأنجورا" (وهى مشتقة من الكلمة الإنجليزية  
"تحت الأرض") وسط التناقضات الاجتماعية للمصر بما تحويه من غضب واسع  
الانتشار، والاحتجاجات الكبرى بسبب تمرير الـ Aipo فى سنة ١٩٦٠،  
والمظاهرات ضد الفاشيستي وحرب فيتنام سنة ١٩٦٨ (والتي بدأت أربعة أشهر  
قبل الأحداث فى باريس، والتي أدت إلى إغلاق على الأقل ١١٦ كلية وجامعة  
يابانية بنهاية العام). وعمت "الأنجورا" روح شبابية ونماذج مبتكرة للأداء؛ حيث  
أعُتبرت سياسة الشيئجيكى "اليسارية القديمة" والواقعية الميكولوجية غير  
معاصرة. ومثلهم مثل نظرائهم فى الغرب، كان المبتكرون المسرحيون "لأنجورا"  
فنانين مؤدّين حقيقيين. حاول البعض أن يدمر، وأن يعيد اختراع، أو يعيد تعريف  
أنواع المرض التقليدى مثل نو، no، بانراكو bunraku، كيوجين kyogen،

كابوكى kabuki ، وأنواع متعددة من التسلية الريفية؛ بعضهم انجاز مع أو وقف ضد الطليعية الغربية؛ والبعض بحث لنماذج جديدة تمامًا عن التعبير والهوية .

## أسطورة الديمقراطية

من بين أكثر فنانى الأنجورا ابتكارًا وبراعة كان أولئك الذين بحثوا عن الإلهام فى التراجيديا الإغريقية الكلاسيكية كطريقة للتوثيق مع الصراع غير المفسر الخاص بـماضى اليابان وحاضره. واضعين فى الاعتبار الصراعات المحيطة بالمناقشة المفتوحة لتاريخ الأمة الحالى، لجؤوا لممارسة إحلال عنصر مبكر ومشابه بالحاضر. مثلهم مثل الكُتّاب المسرحيين للكابوكى من قبلهم، غالبًا ما تحولوا إلى نسخة رومانسية (أو ضد رومانسية عمدًا) من الماضى اليابانى. ومخالفين لأسلافهم، على أية حال، وجد هؤلاء الكُتّاب الدراميون الانجوريون أيضًا تماثلات فى مسرح آخر دخیل وأجنبى- المسرح اليونانى القديم.

أثناء القرن الثامن عشر، مُنع الكابوكى من تقديم الأحداث الجارية حيث خشيت الحكومة من التأثير الممكن لمسرحيات تصور سلوك الخارجين كتمردين ضد السلطة الجائرة، الصفات الشخصية، أو انتحارات العشاق. ولكى يتملصوا من الرقابة، لجأ الكابوكى إلى استخدام العوالم البديلة (سيكاي sekai) والمشتقة من التاريخ، والأسطورة، والخرافة أو الأدب بالإضافة إلى الإحلال المُنتقى (mitate) للأحداث التاريخية الشهيرة داخل سياقات معاصرة. وعلى سبيل المثال، أكثر المسرحيات اليابانية تناولاً لفكرة الانتقام شوسنـجورا Chushengura (سبعة وأربعون خادمًا مخلصًا)، حيث تصور الأحداث الفعلية والمعروفة لسنة ١٧٠٢،

عندما قتلت مجموعة من الخدام المخلصين أحد النبلاء الأشرار والذي كان مسئولاً عن الموت الظالم للملكهم. ولقد مُنعت المعالجات المسرحية الأولى للقصة. وتدرجياً، سُمح لفريق من الكتّاب المسرحيين بإنتاج المسرحية بعد إجراء بعض التعديلات والتغييرات على أسماء الشخصيات وبإستبدال أحداث من حدث مشابه في القرن الرابع عشر. وكان الضمير المزدوج الناتج من بين الصفات المميزة للكابوكي.

وبالرغم من رَفَضَ فنانى الأنجورا المسرحيين لتقاليد الكابوكي، إلا أنهم استخدموا ممارسة العوالم البديلة والـ mitate كى يتناولوا تلميحا بعض الموضوعات الحساسة وحتى المحرمة منها. وقبل تحليل أعمال معينة، أود أن أضع فى الاعتبار بعض الأسباب وراء استقلال التراجيديا الإغريقية. وبالتأكيد لم يقتصر استخدام التراجيديا اليونانية بواسطة غير الأوروبيين وغير الأمريكيين كى تتحدث لثقافتهم وتواريخهم على اليابان. وعلى سبيل المثال، قام كل من ول سونيكما من نيجيريا Nigeria's Wole Soyinka ، وأثول فيوجارد من جنوب أفريقيا South Andonesia's W.S Rendra ، ودابليو. إس رندرا من إندونيسيا Africa's Athol Fugard ، وبمعالجة لمسرحية عابدات باخوس The Bacchae وأنتيجون Antigone ، والملك أوديب Oedipus the king على التوالي. ويعكس الكتاب الدراميين اليابانيين، نضج هؤلاء الكتّاب المسرحيون فى مستعمرات أوروبية سابقة، تشربت الثقافات بالتقاليد الطويلة للتعليم الأوروبي الكلاسيكى. وباستخدام كلاسيكيات السادة المستعمرين السابقين كأسلحة ضد أولئك السادة، ساعد فى تلبية احتياج الشعوب لما بعد الاستعمار بأن تكتب وتُردّ على الإمبراطورية.



لماذا اختارت اليابان والتي لم تُستعمر قط أن تقوم بمعالجات من التراجيديا الإغريقية بدلاً من البحث على أسلوب أكثر ألفة معها؟ ولماذا حدث هذا التفضيل فقط بعد الاحتلال وأثناء فترة وجود أفكار مسرحية جديدة متمردة؟ بالتأكيد لم يُبد شينجيكي اهتماماً كبيراً في المسرح اليوناني القديم.

دعنا ننظر للحظة على الاستخدامات التاريخية للتراجيديا بواسطة المجتمع اليوناني القديم، والاتصالات المدركة بين مثاليات الديمقراطية الإغريقية والأمريكية، ولقد كان لمواطني أثينا مسئولية مدنية في المشاركة في المهرجانات المسرحية كممثلين، كتّاب مسرحيين، منتجين، أو أفراد الجمهور. ولقد كانت المهرجانات- سواء أثار لنشاط ديني بقيت أم لم تبق- ولا أدنى شك طقوساً مدنية والتي ساعدت على تعزيز الوحدة الاجتماعية. ولقد كانت المهرجانات ، من بين أشياء أخرى، عرضاً واضحاً عن القوى الأثينية وتمييزاً عن الكبرياء الأثينية. ويكون الجمهور من كل من المواطنين (وهم الذكور البالغون الأحرار) وغير المواطنين مثل النساء، العبيد، والأجانب وكانوا جميعاً مستقبلين غير سلبين لرؤية المؤلف (أو الحكومة) كانوا يُتخيلون بأنهم مشاركون في خلق الحدث. فقد كانوا عوامل فاعلة نشطة في تحديد كيف يتم إعادة إبداع الأساطير المعروفة مسبقاً (أو المقد الاجتماعي أو "التاريخي") وكيف يُعاد فهمها في ظل مجتمع معاصر.

ولقد تُصوّر لمثل أو الأسطورة الخاصة بالديمقراطية الأمريكية هي الأخرى بأنها مشاركة عامة. ووفقاً للنظرة الساذجة، ينتخب المواطنون الأمريكيون- أو

يخدموا- أعضاء الكونجرس أو الحكومة المحلية. كانوا المصوّتين - الأفراد التي تُعد - وكل صوت يمكن أن يُحدث فرقاً. وأى إنسان، هكذا استمرت الأسطورة، يمكن أن يصبح الرئيس. ومثل أفراد الجمهور في التراجيديات الإغريقية كانوا رومانسيًا يتم تخيلهم بأنهم أفراد مواطنون مشاركون في تجربة الديمقراطية، وكلاء مباشرون للحدث أكثر من كونهم مستمعين سلبيين. لقد وفر ماك آرثر Mac Arthur لليابان متوعماً لهذا المثل كبديل عن ماضى اليابان الشمولى الإقطاعى.

يبدو منطقياً أن نفترض بأن الفنانين الأوائل من الأنجورا اليابانية قد تحولوا إلى التقليد المتخيل، والمعطى الشكل المثالى والمؤطر للديمقراطية الإغريقية، والمجسدة افتراضاً في عرض التراجيديا الإغريقية، والتي صارعوا كي يحتووها، يفهموها، أو يتصالحوا مع عبء الديمقراطية ذات الأسلوب الأمريكى ومتناقضاتها.

وبالرغم من أن آراءهم تنوعت من النشاط الإيجابى ليسار الجديد العاطفى لـ ساتو ماكوتوى Satoh Makatoi إلى ثورة الخيال المنبوذة لـ تيراياما شوجى Terayama Shuji ، إلا أن هؤلاء الفنانين أيدوا المشاركة في المسرح من خلال ممثلين غير محترفين كوسيلة لتمثيل التغير الشخصى/ أو الاجتماعى. على سبيل المثال، في مسرحيات تيراياما ألقى بكتبك، اخرج إلى الشوارع Throw Away your Books, Go out Into the streets إيتاليك سنة ١٩٦٧ وسنة ١٩٦٨؛ (وصُوِّرت سنة ١٩٧١) قام بالأداء الشباب الهاربون والطلاب الساخطون من خلال

الشعر الخاص بهم والذي يستشعرونه فى قلوبهم؛ حيث يقدمون أنفسهم وليس كشخصيات درامية خيالية. وأشارت فرقة مسرح الموقف لـ كارا جورو Kara Juro إلى نفسها "كشعاذى مجرى النهر"، وهو قول أو وصف ازدرائى يُطبق أصلاً كى ينبذ ممثلى الكابوكى فى أوائل القرن السابع عشر . فى سنة ١٩٦٧، أقام خيمته الحمراء الشهيرة فى نفس الموقع فى كيوتو؛ حيث تقول الأسطورة إن راقصة المعبد/ الماهرة أوكولى Okuni أدت أول مسرحية كابوكى. كان لمسرح الخيمة المتجول الخاص به سمات مشابهة للكرنفالات المتجولة أكثر من الحرفية الرزينة . وبالمثل، لم تكن شيرايشى كايوكو Shiraishi Kayoko وهى أهم ممثلة لعدة سنوات فى مسرح سوزوكى تاداشى Suzuki Tadashi فهى بالأساس ممثلة محترفة، والتي أدى صوتها القوى وحضورها الطاغى إلى امتتان سوزوكى، وحيث استطاعت أن تحول وتقتل طبيعة عمله. لقد وصُف صوت شيرايش بأنه "عميق وطاقٍ ولكنه ليس موسيقياً . كان خشناً وحنجرياً، ليس من الحلق أو الصدر ولكن من الكهوف المليئة بالأشباح- نبوءة دلفية - Delplic والذي لا يتكلم ولكن يتحدث من خلاله" (Faber, qtd. in McDonald 34) .

عادة ما كانت هذه الفرق المسرحية البديلة والمستفزة تقدم عروضها فى أماكن غير عادية مثل مخازن، وأركان الشوارع، فى القرى الريفية، أو ملاهى الشواذ، أو المراحيض العامة، وفى الخيم- أى مكان إلا مسارح البروسينيوم ذات الطابع الغربى والذي يفضلهُ الشينجيكى المحترم، بينما كانت التراجيديا الإغريقية تُؤدى فى سياق المهرجانات المدنية والتي أقرتها الدولة- ولذلك ربما تُرى بأنها مشتركة مع النبض المحافظ بفرض الحفاظ على أو لخلق الاستقرار. تصور فتانو الأنجورا

أنفسهم بأنهم المعارضون النشطاء للوضع الراهن السياسى و/ أو المسرحى؛ ولذلك كان يمكن أن يتمثلوا أو يتطابقوا مع المثال المُتخيل الأفلاطونى للديمقراطية المشاركة، بصرف النظر عن الحقيقة التاريخية أو ما كان يبدو انحرافاً عن المثالى تحت الاحتلال.

لم يمنع التأكيد على ممثلين غير محترفين، وعلى الاستعانة بالجمهور وتمكينه والمسرح المشارك فى خدمة الوحدة الوطنية و/ أو التغيير الاجتماعى اهتماماً فى مصائد النجاح الدولى. ويُعد كل من تيرياما، سوزوكى، والمخرج نيناجوا يوكيو Ninagawa Yukio ، والمديد من فرق البوتو buto من بين أولئك الذين تمت دعوتهم وبطريقة ثابتة للأداء فى المهرجانات والمسارح الكبرى عبر العالم . فى سنة ١٩٨١، حتى سوزوكى أسس مهرجان المسرح الدولى ذا السمعة الرفيعة فى قرية توجا Toga ، وهو مركز ريفى يتطلب جماهير تتحمل مرحلة معقدة تصل لثلاث ساعات من طوكيو.

وبالرغم من كونه مبنياً على أساس مجتمعى ومُعاض بشدة للطبيعة التجارية المهيمنة؛ إلا أن هؤلاء الفنانين وفرقهم تبنا نوعاً جديداً من الحرّية عن طريق إيجاد طبقة من النخبة من المؤدّين، الكُتّاب المسرحيين/ المخرجين، وأعضاء الجمهور فى صراع مباشر مع مُثُلهم الأصلية. وكتيجة لذلك شعر الجيل التالى من فناني المسرح اليابانى، والذين اشتهروا فى الثمانينيات والتسعينيات، بضرورة التمرد على الأنجورا. وربما يكون مثل هذا التطور عنصراً أصيلاً من عناصر النجاح، ولا أود قطعاً أن أجعل كلامى يوحى

بممارسة التناق عمداً في تجربة الأنجورا أو في موقف الممثلين المتحمسين الذين ارتبطوا بمثل هذه التجديدات.

## ديونيسوس في اليابان: تأقلم الأنجورا مع التراجيديا الإغريقية

تُعَدُّ "أحذب آموري" لتيراياما شوجي سنة ١٩٦٧ Terayama Shuji's The Hunchback of Aomori, 1967 إعادة جنزية لـ الملك أوديب Oedipus the king . وتخدم هذه القصة القائمة لزنا المحارم والاعتصاب كاستعارة معتمة لكل من علاقة اليابان مع الغرب قبل الحرب العالمية الثانية، وإحساس اليابان الممذّب بالذنب، والمار والمُضْحَى بها الناتج عن إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما، وناجاساكي. تُعتبر مسرحية تيراما ، موظفة لعناصر من مصادر متباينة مثل كرنفالات اليابان القديمة (ميسيمونو) (misemono)، روايات جديدة وانعكاسات لكل من نو، كيوجين، شيمبا وكابوكي no, kyogen, shimpa, and kabuki وأغاني الأطفال، والموسيقى الهادئة والإضاءة، والـ نانيوابوشي naniwabushi، وهو عبارة عن شكل ، تقريباً اختفى، من حكي/ أغان قصصية إذاعية لما قبل الحرب، مصحوبة بالـ بيوا biwa، وهي أداة موسيقية. ومن الواضح أن أحداث المسرحية وقعت في عهد تايشو (1911- 1926) Taisho، وتمثل زمن الحنين إلى الماضي بالنسبة لكبار السن في فترة ما بعد الحرب.

بدأ التايشو في استدعاء لحظة عندما وقعت اليابان أو الكثير من مناطقها في منطقة الإهمال والنسيان بين المزل الثقافي والتغرب أو الميل إلى الغرب. ولقد قامت بالدور الأول لشخصية ماتسو Matsu، أم متوسطة العمر مرتدية

ملابس غريبة رفيعة المستوى، المطربة المتحولة النوع ماروياما أكيهيرو Akihiro Maruyama (وفيما بعد ميوا) ، والتي فضحت بدورها الفنانة فى الملهى الليلى جنبارى Ginpari (باريس على الجنزا) (Paris on the Ginza) موسيقى طوكيو العالمية ولعشر سنوات. هذه المعجوز كانت يومًا ما خادمة بريئة اغتصبها ابن سيدها. عندما حملت، أسرعوا بزواجهما تجنبًا للفضيحة. وولد طفلهما أحذب الظاهر، ولقد أمرت خادمه بهجره كى يموت. ومع ذلك، تنبأه سرًا. والآن عاد الصبى دون أن يعلم أى شىء عن ميراثه. والمعجوز، التى ربما تعلم أو لا تعلم أنه ولدها، تقتصبه وتمتدبه. وتتشاجر مع قصاصة مدرسة البنات/ المطربة نانويوا بوشى للفوز بحبه. بدا القرويون، رجال كبار السن معوقون، ونساء كبيرات أنصاف عميان، عن الاغتصاب وزنا المحارم المحتمل. ولا أحد يعلم الحقيقة، وذلك لسرقة دفتر التسجيل المائلى للتغطية على جرائم حدثت فى الماضى.

فهوئبة كل إنسان، وأبوة كل رجل مشكوك فى أمرهما. والنهاية- مثل الماضى - غامضة. ربما تم قتل الطفل الأحذب على يد أمه، أو ربما لم تكن أمه على أية حال. وتكون المقارنة التاريخية كالتالى: أثناء القرن التاسع عشر، اليابان، مثلها مثل الخادمة الفقيرة، منحت الثراء العظيم ولكنها اغتصبت اغتصابًا لأقصى حدٍّ وتم خداعها على يد السيد القوى، والذى يمثل الغرب. وعندما بدأت فى تقليد مفتصبها الحقيق، فقدت روحها وانقلبت إلى وحش سادى قادر على أن يمانى أطفالها الاغتصاب، والتعذيب، والقتل المحتمل، وهم يمثلون الجيل الأصغر من اليابانيين. واليتيم الأحذب، الذى يشابه تشووه قدمى أوديب، هو الطفل

البريء والذي كان ميلاده نتيجة لاغتصاب على يد الغرب، وتم تصويره بأنه السيد الثرى، والقوى، والقاسى والكريه وكذلك الآخر الأنثى المرغوبة والمجهولة والمثيرة للرعب ولقد أصبح الطفل ملوثاً، وغير نظيف، ومنبوذاً اجتماعياً- ومن الواضح أنه مرتبط بال-هيباكوشا hibakusha (ضحايا مرض نووى ناتجاً من الانفجاريات النووية فى هيروشيما وناجاساكي). لقد عُدَّ على يد نساء قويات مرغوبات ومثيرات للعباب- وفى الوقت نفسه أمهات، عاهرات، عرائس، عذارى، أشياء رقيقة صغيرة، وحوش سادية- واللاتى يفيونه، ويعذبونه، ويرضعونه، ويهجرنه ويقتلنه. وهذه النساء المعبدة يُعتبرن ممثلات عن استحالة التكامل المعنوى والاجتماعى مع الغرب، ومع الماضى اليابانى، ومع الأم دائمة الغياب، والمرغوبة على الدوام. وأولئك اللاتى يُفترض أن يقمن برعاية الطفل، بهجرنه، بينما تغمض الحكومة عينيها عن جرائم الأقوياء.

وبالرغم من وجود - تقريباً- عناصر حبكة أوديب، فلا يوجد أى اقتراح بقتل الأب، بينما تعطينا سيرة تيراياما وهوسه بعلاقات زنا المحارم بعض التفسير لهذا المحو، فإنه أيضاً من المشوق أن تظن أن اقتراح أو فكرة قتل الأب ربما تحمل فى طياتها الحاجة إلى قتل صورة الإمبراطور. وعلى النقيض، فالاحتلال يمد بصورة منقحة ل-هيروهيتو Hirohito الأبوي الرقيق يداه نظيفتان غير مُلوّثتين بآثار الاشتراك فى الجرائم اليابانية العسكرية الوحشية. بالرغم من أن سياسة تيراياما لم تكن بسيطة، كان يعانى من حنين إلى نسخة رومانسية من الماضى اليابانى. فالماضى غير معلوم لأقصى الحدود.

تُعد "إسمين" لـ ساتوه ماموتو Satoth Makoto's Ismene (جومان، ترجمة: في رولف وجيلبمس) جزءًا من ثلاثية استلهمت من أنتيجون Antigone لسوفوكليس Sophocles . وعلى النقيض من نساء تيراياما ، واللاتي يفوين ويدمرن الشباب من الذكور قليلي الحيلة، تتبع تصرفات بطلات ساتوه من الفريزة الخاصة، ويمكن حتى أن يمدون العالم بإحساس بالأمل. فهن وفي وضوح يقترحن وكالة للمواطنين في ديمقراطية مثالية. وللسوء الحظ، يتدخل الواقع، لا يشير ساتوه إلى المسرح الياباني التقليدي في عمله. ولكن، يوظف أسلوبًا ربما يكون أفضل ما يمكن ربطه بمسرح العبث الأمريكى أو الأوروبي، مصحوبًا بالتمثيل اللُّعوب والذي إلى حد ما يعتمد على الارتجال . وتقع أحداث المسرحية في مخزن معاصر يسيطر عليه ماكينة بيع متلجات كوكا كولا، حيث تسكن إسمين، الأخت الكبرى (أنتيجون) ، ووالدهما. ومن الواضح أن ساتوه لم يرغب في تقليد أو عمل نسخة طبق الأصل من نسخة سوفوكليس، والتي يموت فيها كل من أوديب وجوكاستا. ولم يرد أيضًا أن يركز على بطولة أنتيجون، ولكن كان تركيزه يقع على جنب إسمين ومحاولتها المتأخرة في الالتحاق بأختها بادعاء المسئولية تجاه الدفن الممنوع لأخيها.

في مسرحية ساتوه، كانت الحرب مع أرجوس Argos قد انتهت لتوها... وكانت الأخت الكبرى بانتظار هامون Haemon ليتزوجها، ولكن بعد إعلان كريون Creon شعرت بضرورة التمرد.

ولكن ذلك الشعور بالنسبة لها لم يكن اختبارًا واعيًا بقدر ما كان رغبة جامحة لفعل شيء؛ مفضلةً ذلك على أن تكون سلبية. ولقد صُدمت إسمين من جُراء



ذلك، فيبدو أن هذه المغامرة المثيرة، هذا الفعل، سوف يكون له عواقب وخيمة. فاييسمين مثلها مثل طفل غير القادرة على أن تتصرف بنفسها، عاجزة أن تفعل أى شيء سوى الحلم بالعالم المثالى وأن تستمر فى انتصار ذلك المخلص كى ينقذها. تخشى أن تستخدم قوتها كمواطنة مشاركة. حيث إنها فى الأساس ، اعترفت زوراً بأنها قد اشتركت مع أختها فيما فعلت ولكن سرعان ما انكشفت الحقيقة. يذكر ساتوه عليها باعتبارها نموذجاً سلبياً. تنف الأب (أوديب) أن يقتل نفسه بعد أن أدرك أن جرائمه الماضية كانت السبب فى شفاء شعبه. وأصررت على أن كفارته لا تعنى شيئاً. فى الوقت نفسه، أدمن كل من الأب والأم (جوكاستا) وبطريقة تدريجية على شرب الكوكا كولا، وهى رمز واضح على السيطرة الثقافية الأمريكية بصفة عامة ، وبصفة خاصة على كيفية تحول مجرمى الحرب إلى شركاء مع الاحتلال. عندما ظهر كريون، وهو جندى فلاح سابق والذى أصبح الآن الملك، كان تصرفه الأول هو أن يشتري ويشرب كوكا كولا من ماكينة البيع الوحيدة. وسرعان ما تكشف الأمر بأن المرسوم الذى حرم دفن بولينيسس لم يكن من نسج أفكار كريون، ولكن جاءت الفكرة من أوديب. وعلى هذا فالمجرم الحقيقى، والمتخفى فى زى النائب المعتزل، يدير المشهد فى سرية. ويتصميمه على عدم قدرته أن ينفذ حكم الإعدام، توصل كريون لأوديب راجياً أن يصبح ولرة أخرى الملك. ويجيب الأب (وأديب) : "إذا كنت أستطيع ذلك لفعلت ، صدقنى. إنى لمستعد أن أضحي بأي شيء لاسترجع قوتى فى طيبة. ولكن الأمر ميثوس منه. فلن يتبعنى أحد، لقد فقدت جاذبيتى. الشعب يحتقرنى". فى بلاغة الجناح الأيمن، يُعتبر الإمبراطور هو بمثابة الأب للشعب اليابانى. فهل يلمح ساتوه

إلى فساد التفطية الواضحة لـ SCAP<sup>(\*)</sup> لصالح الإمبراطور في مسؤوليته عن الحرب؛ وتستنتج المسرحية ملحوظة وحيدة ولكنها ذات مغزى. لم يحكم كريون على الشقيقة الكبرى بالموت. بدلاً من ذلك قام بنفيها وهي التي تمثل المتمرّد الخطر ووالدها والذي يمثل المجرم المتخفى. ومع خروجهما ، يأتي اثنان من بائعى الكوكا كولا (لا أحد أ ولا أحد ب) وينقلان ماكينة الكوكا كولا، والتي سوف ترافق المنفيين إلى البلدة التالية.

تعكس إيسمين كرب اليساريين من الشباب الياباني والذين فشلوا في منع تمرير معاهدة الأمن المشترك الحقيرة سنة ١٩٦٠ بين اليابان وأمريكا. مثلت المعاهدة تواطؤ قادة اليابان مع المنتصرين عليهم - الأمريكيين- السيطرة على الثقافة اليابانية بوابل من البراجماتية، والرأسمالية والكوكا كولا الأمريكية. إيسمين، مثلها مثل ساتوه، نشأت في عالم تسيطر عليه حرب لم تبدأها ولا تستطيع أن تغيرها. وُلد في سنة ١٩٤٣، وفي سنة ١٩٦٠ كان ناضجاً بدرجة كافية لكي يدرك ويفهم الحاجة إلى فعل وتغيير ولكنه، مثل إيسمين، كان صغيراً جداً أن يفعل أى شيء سوى أن يراقب في رعب طلاب الجامعة الأكبر سنّاً وهم يتمردون ويُسحقون بوحشية.

تحتوى التعديلات والتأقلمات الثقافية للتراجيديا الإغريقية للمخرج والكاتب سوزوكي تاداشي العديد من النسخ والمراجعات. ومن أهم ما قام به وأشهرها

---

\* SCAP تشير إلى ماكارثر نفسه (رئيس المجلس الأعلى للقوى المتحالفة إلى حكومة الاحتلال).

كانت المراجعات التالية: نساء طروادة Toroia no onna سنة ١٩٧٤، وعابدات باخوس، سنة ١٩٧٨ ( Bakkasu no shinjo ؛ ونسخة أخرى من لفتين ١٩٨١ ) وكليتيمنسترا ( hi Kuritemunesutora ) سنة ١٩٨٢ ، ولقد قام بإخراج تعديلات إضافية للتراجيديات الإغريقية، والتي تتضمن تنويعات على الباخوس، وبالأخص بعد ما ترك شيرايشى Shiraishi الفرقة. وبينما كان يرسم بحرية ويمزج بين الأساطير الكلاسيكية والمراجع المعاصرة، غالبًا ما اقتربت خطوط الحكى وبصفة عامة من المسرحيات الأصلية أكثر من أعمال تيرايااما وساتوه . ومع ذلك، فقد اشترك معهما شغفهما فى كيفية مخاطبة التراجيديات الإغريقية للحالة اليابانية لفترة ما بعد الحرب.

ولقد نهل ممثلو سوزوكى من طرقه المتفردة فى التدريب، والتي تشتمل على تسع تقنيات مختلفة فى المشى وتمارين خاصة بالأحبال الصوتية. عوامل تذكرنا بال كابوكى والـ نو تمتزج مع موسيقى شعبية. ويعلق كل من هذه التعديلات على العلاقات بين اليابان والغرب. تقع أحداث نساء طروادة لـ سوزوكى فى إحدى المقابر اليابانية المدمرة. تواجه متسولة يابانية (قامت بالأداء شيرايشى) الأشباح؛ وربما مُست بهم، تصف نفسها، كاسندرا، وهيكيوا. وعندما تنكشف قصة يوريبيديس، نرى معاناة النساء اليابانيات على أيدي الجنود (الذين ربما يكونون يابانيين أو أجانب) ، والجرائم الوحشية التى وقعت على المدنيين الأبرياء باسم الحرب. سرعان ما امتزج ماضى اليابان بنتائج ما بعد الحرب الطروادية.

الزمن هو ما بعد الحرب، ومع ذلك لا يوجد سلام. فقد استعمر الجنود المتوحشون فى هجمات شرسة من الاغتصاب والقتل. يستخدم سوزوكى تقنية

المرأة اليابانية التي ربما أصابها الجنون والتي تتحول إلى شخصيات نمطية مستقاة من الأسطورة الإغريقية، وذلك بفرض تخفيف وطأة الهجوم على الماضي الياباني العسكري بالإضافة إلى القصف الذري الأمريكي. ويُعد هؤلاء الجنود عالميين لأنهم وفي آنٍ واحدٍ منتصرون إغريقون قدامى، وغازون يابانيون لآسيا، وقاهرون أمريكيون. وليس هناك أدنى شك أنهم مملوؤون بشهوة إراقة الدماء ويصعب السيطرة عليهم.

بينما يصور سوزوكي كونه أهوال الحرب ونتائجها، أشار ويحده إلى الحساسية اليابانية كضحايا لقصف القنابل النارية، وكذلك القصف الذري الأمريكي. وفي الوقت نفسه ، لم يكن نقده لليابان وأمريكا محدداً. يستخدم سوزوكي هنا الغموض، الحنين إلى الماضي، والفرع ليستتكر كل الحروب. على مدار أحداث المسرحية، يراقب البوذي المقدس bodhisattva ذا البشرة الذهبية وبلا صوت، وهو الصورة السلبية لـ جيزو Jizo، الجنود الذين يبدون كالساموراي وهم يقومون بأفعال شائنة ويصعب وصفها ومنها الاغتصاب وقتل الأطفال الرضع. لم يعاقب مرتكبى هذه الجرائم، ولم يتخذ أى موقف. ويلمح سوزوكي، كما فعل في عمله اللاحق "عابدات باخوس" أنه إذا كانت الرحمة موجودة في السماء، فأحياناً لا تبدو مفهومة وهي غير متعاطفة بالمرّة مع آلام البشرية.

وتُعد "نساء طرودة" جزئياً رائعة؛ وذلك لما تتمتع به من مسرحية خالصة. وبالرغم من أنها ليست مذهلة كمسابقته، إلا أن "عابدات باخوس" هي النسخة المقدمة في لفتين لسوزوكي تشير بدرجة أكبر إلى موقفها السياسي. بالاشتراك

مع مسرح ريبورتوار ميلواكي Mlilwaukee Repertory Theatre، تلمح هذه المعالجة بوضوح إلى القموض المؤلم للاستجابات اليابانية للفترة التالية مباشرة لما بعد الحرب من خلال توزيع الأدوار على الممثلين، الأزياء، واختيارات اللغة. تجسد الممثلة شيرياشي كايوكو Shiraishi Kayoko، متحدثة باليابانية ومرتدية زيًا يابانيًا، كلاً من الإله ديونيسوس الشرقي الخنثوي والأنثى "آجاف" Agave، وهي الأم التي في لحظة جنون أطاحت برأس ابنها. يُصوّر هذا الابن، بنثيوس العسكري المتشدد Pentheus من خلال أداء ممثل أمريكي يتحدث بالإنجليزية مرتديًا زيًا موحياً بملك شكسبيرى وأعضاء الكورس من اليابانيين من ناحية، هناك تلميح بأن القدسية الأنثوية اليابانية التقليدية (ومن ثم الإمبراطور، السليل المباشر للإلهة الشمس) تتمتع بقوة روحانية على القوة العسكرية الذكرية الأمريكية المدمرة والتي أدت إلى قصف هيروشيما وناجاساكي. ومن ناحية أخرى، توضح المسرحية بأن الإله الياباني والقائد الأعلى العسكري الأمريكي مذنبان بسبب إسائتهما لإنسانيتهما باسم الحرب. يطيع أتباع ديونيسوس المسوسون، والكورس الياباني للباخوس وآجاف نفسها، مثل الجنود الأغبياء أو طيارى كاميكازى Kamikaze الأوامر طاعة عمياء، وهي التي تجعل منهم مذنبين بسبب ارتكاب أفعال شائنة وجرائم حرب.

يضيف سوزوكى مقطعاً ختامياً لتفكيكه ليوريبيديس. بعد قطع الرأس، يتحول كل من آجاف / ديونيسوس (قامت بالأداء شيرياشي) وكادموس / نيريسوس (قام بالأداء ممثل ياباني) ليصبحا سجناء حرب يابانيين مجهولين. وبينما كانوا جالسين يتناولون كرات الأرز في هدوء، يدخل البنثيوس الأمريكي

وفى يده خنجر. وبينما يردد سطره الافتتاحية ويظمن سجناء الحرب حتى الموت، يبدو أن دائرة العنف الأعمى على وشك أن تبدأ مرة أخرى.

تتحدى المسرحية، مثل المسرحية الأصلية ليوبريبيديس، التحليل السهل أو الحلول المبسطة. يوحى كل من تيرايااما، وساتوه، وسوزوكى بأن الآلهة إن وجدت فهي سلبية، بلا عون، ومشاركة فى الدمار الثقافى، والشخصى والدولى. وهذه الآلهة، تجسيدات الماضى اليابانى، أو لمثل الديمقراطية الإغريقية والأمريكية، فهي بلا قوة تستطيع لها أن تواجه واقع يابان ما بعد الحرب. بالنسبة لتيرايااما، الأجندة السياسية معسكرة وغير واضحة. فإن اليابان هي الضحية الضعيفة للاغتصاب الثقافى. يوحى تردد تيرايااما بميله نحو اليمين، أو على الأقل فيما يخص الحاضر التأمرك. ساتوه، على النقيض، متعادلاً فى معسكر إصلاح الجناح اليسارى. مثل تيرايااما، فهو متشكك فى فرض الثقافة الأمريكية، ولكن مخالف له، يريد ساتوه أن يجد طريقة ليستخدم مثل الديمقراطية ليخلق نظاماً اجتماعياً جديداً. يشعر بالفضب والخيانة على يد جيل فشل فى أن يفعل ذلك، ولكن يأمل فى أن يجد حلاً فى المستقبل. وتقترح معالجات سوزوكى بمنهج ثالث. ينتقد عمله كلاً من الجرائم الوحشية الأمريكية ومثيلتها اليابانية، ولكن تقترح ولأقصى حد كونية أو عالمية إنسانية تذوب فيها الفروق الثقافية. كل ما فى الحرب سيئ، كل الجنود يرتكبون جرائم حرب. ربما يستطيع المسرح أن يمدنا برؤى كى لا يتكرر الماضى مرة أخرى وللأبد.

بالنسبة لفنانى الأنجورا المتفاوتين، يسكن الماضى الحاضر؛ توجد اليابان، وأمريكا واليونان فى آنٍ واحدٍ. تحول هذه المسرحيات أيقونات الثقافة الأوروبية

والإنسانية إلى صور يابانية خاصة للرعب والانحدار. وتُوظَّف كأدوات تؤكد  
للعمامة كى تختبر معنى الواقع غير المفهوم.





## الغيااب الحرج لإندونيسيا فى قرية و. س. ريندرا

إيثان دارون وينت

تتكون إندونيسيا من أكثر من ١٣ ألف جزيرة يسكنها أكثر من ٢٠٠ مليون نسمة، كما تضم أكثر من ١٠٠ مجموعة عرقية تتحدث ٣٠٠ لغة مختلفة. وتُعد إندونيسيا رابع أشهر دولة فى العالم تملك أكبر تعداد سكانى من المسلمين. وقد تعرضت إندونيسيا للعديد من الغزوات وحركات الهجرة على مر العصور، مما أدى إلى وجود روابط متعددة بين المجتمعات المختلفة، ولكن لا توجد لدى إندونيسيا ثقافة أو تاريخ محدد نتيجة لهذه الغزوات والهجرات المتعددة. فهناك اختلافات عديدة بين المجتمعات العرقية التى تسكن غرب البلاد وشرقها وبين السكان الأصليين فى الشرق الذين يطلق عليهم: الإندونيسيون-الصينيون. وقد أدى إفلاس شركة شرق الهند وألمانيا إلى توسع إندونيسيا حتى وصلت إلى حدودها المعروفة الآن، كما أدت السياسة الاجتماعية والبنية التحتية البيروقراطية عام ١٩٤٠ إلى تكوين اللغة الإندونيسية. وبعد حرب الاستقلال (١٩٤٥-١٩٤٩) ، اكتسبت دولة إندونيسيا الحدود الأرضية والبيروقراطية الحكومية للهند الهولندية.

وبالطبع ، أدى ارتباط دولة إندونيسيا بجذورها الأوروبية إلى القلق على القومية الإندونيسية باعتبارها وليدة الفاشستية الغربية. وفى إندونيسيا،

مثل أى دولة بعد احتلالها، سعت القومية إلى الحكم الاستبدادى. ورغم الفساد والنفاق الذى انتشر باسم القومية، نشأت ثقافات وتقاليد فنية جديدة من أجل تكوين ثقافة قومية وطنية. وأدت هذه الثقافة القومية إلى الاندماج والمشاركة فى مجتمعات فنية إقليمية وعالمية من أجل تقديم الفن برؤية إندونيسية. ورفض فنانون إندونيسيا القيود الدينية والعرقية والتقاليد التى تقيد أعمالهم واتجهوا إلى البعد عن المحلية، فوطنية هؤلاء الفنانين تختلف عن وطنية الدولة والحكومة.

ومن فناني المسرح الحديث الذين اهتموا بهذه القضية، وس. ريندرا W.S. Rendra . وهو ابن تبشير الرومان الكاثوليك ، ونشأ فى ثقافة مختلطة من الحداثة الغربية وتقاليد جزيرة جاوة المركزية. وقد كتب أول مسرحياته قدم زائفة *False Foot* عام ١٩٤٨ وهو فى الثالثة عشرة من عمره، كما نال العديد من الجوائز فى الخمسينيات. واهتم بشكل أكبر بالشعر ونشر أول مجموعاته الشعرية عام ١٩٥٧ بعنوان: *أناشيد الشعب الحبيب Ballads of Beloved People* . وفى أوائل الستينيات ، أعلنت الفنون الاشتراكية (بقيادة ليكرا LEKRA، منظمة الشعب الثقافية) أن أعمال ريندرا مضادة للثورة. وكى يتجنب ريندرا مطاردة الشرطة وتعرض أعماله للحظر، كون مع أرفين س. نور Arifn C. Noer مجموعة دراسة درامية فى يوجيكارتا بوسط جاوة عام ١٩٦١.

وحاول ريندرا أولاً التوفيق بين تقنيات المسرح المتداخلة الثقافات، والتى أصبحت من الوسائل المألوفة فى المسرح الإندونيسى فى السبعينيات. وفى عام ١٩٦٢، اقتبس ريندرا مسرحية الكراسى *Les Chaises* ليوجين يونسكو Eugene Ionesco وقدم مسرحيته العربة الذهبية *Golden Chariot* . وحافظ

ريندرا فى مسرحيته على القصة الأساسية ليونسكو: "خادم عام" قديم وزوجته يقيمان حفل عشاء لضيوف غير مرثيين. فقد اعتمدت مسرحية يونسكو على الألعاب والقوانين الاجتماعية بين الزوجين، ولكن اعتمد ريندرا على ملء الخيال بين الزوجين بأسلوبه الرومانسى الخاص وقواعد الذوق اللفظية المرتبطة بنماذج الحوار الإندونيسى والجاوى. كما استخدم وسائل رمزية غامضة لإلقاء الضوء على صفات الزوجين، فقد ظهرا مستقلين "عربة ذهبية" للإشارة إلى العربة الغامضة فى الفلسفة الهندوسية التى نقل الأمير أرجونا.

ورغم أن مسرح ريندرا لم يكن تعليميًا، إلا أنه قدم أعمالاً ينتقد فيها الرئيس سوكارنو (الذى ابتعد عن مؤسسات الديمقراطية بعد انتخابات عام ١٩٥٥) كما انتقد ريندرا الشيوعية. وقد تم اعتقاله مرتين عام ١٩٦٢، ١٩٦٣ ؛ مما أدى إلى ابتعاده عن إندونيسيا للهروب من مثل هذه الاعتقالات والمطاردات. وفى عام ١٩٦٤ ، حضر سيمينار دوليًا عن الشباب المناهض للشيوعية فى جامعة هارفارد، ثم سعى بعد ذلك للبقاء فى نيويورك. ومن حسن حظه بقى ريندرا فى الولايات المتحدة فى أكثر فترات إندونيسيا دموية أثناء انقلاب الشيوعية عام ١٩٦٥ ، وأثناء فترة الإبادة الجماعية التى أدت إلى انهيار الحزب الشيوعى وتولى الجنرال سوهارتو الحكم. ودرس ريندرا العلوم الاجتماعية والإنسانية فى جامعة نيويورك حيث بدأ التفكير فى الفن وعلاقته "بالتحليل البنائى" والتأثير الشيوعى. وتلقى ريندرا تدريبه المسرحى فى الأكاديمية الأمريكية لفنون الدراما. ورغم وجود الطريقة الأمريكية للتمثيل فى إندونيسيا منذ الخمسينيات، تعلم ريندرا فى أمريكا تقنيات البروفات الارتجالية. وعندما عاد إلى إندونيسيا عام ١٩٦٧ ، بدأ فى إنتاج

مسرح حديث لم تشهده إندونيسيا من قبل . وهو مسرح يعتمد على الحركة أكثر من اعتماده على النص ، ويعتمد على التراكيب البصرية أكثر من اعتماده على التراكيب اللغوية ، ويعتمد على المجموعة وليس على الممثل الفرد .

بدأت ورشة عمل المسرح Teater Bengkel التى أنشأها ريندرا عام ١٩٦٧ بيروقات فى الساحة المفتوحة بيوجيكارتا ، وهو أسلوب مألوف لتقاليد الأداء الريفى، ولكنه أصلى بالنسبة إلى مسرح المدينة الحديث. ولم تتضمن الأعمال الأولى لورشة العمل حوارًا أو خصائص مميزة، ولكنها اهتمت بصراعات اجتماعية أساسية خاصة الصراعات بين الفرد والمجتمع. فعلى سبيل المثال ، يبدأ ممثل بتقديم حركة أو صوت ليبدأ فى تقليده الجميع لتحويل التعبير الفردى إلى حركة اجتماعية. وأطلق جوناوان محمد Goenawan Mohamad على هذا العمل الكلمات القليلة mini-kata .

أطلق دامى ن. تودا Dami N.Toda على هذا الأسلوب تعبير "المسرح الكامن" teater puisi إشارة إلى الخصائص الشعرية للحركة المسرحية. وأطلق تريسنو سوماردجو Trisno Sumardjo عليها حركة المسرح التجريدى teater abstrak ، بينما سماها سوباجيو ساستروارديو teater mumi Subagio Sastrowardouo حركة المسرح النقى كما أطلق عليها أرفين س. نور حركة المسرح البدائى teater primitif. وكل هذه الآراء والمسميات تشير إلى التحول الهام للمسرح الإندونيسى الأدبى الواقعى فى الخمسينيات وأوائل الستينيات. ورغم ذلك ، بدأ ريندرا وكأنه يقدم أسلوبه الخاص الذى يجمع بين تدريبه فى أمريكا على فنون التمثيل والعلوم الاجتماعية وبين ثقافة يوجيكارتا .

قابل فتانو وسياسيو إندونيسيا السنوات الأولى لرئاسة سوهارتو بتفاؤل بعد الثورة السياسية في العقد السابق. فقد اعتقدوا أن سوهارتو سوف يعيد الدولة إلى طريق التنمية والديمقراطية، كما أن سوهارتو نفسه أراد أن يكتسب الثقة في نظامه ؛ ولذلك كان أسلوب ورشة عمل ريندرا مناسباً لذلك العصر، فقد كان سياسياً أكثر منه فكرياً، وقدم تساؤلات الشعب الإندونيسي السياسية والاجتماعية للدولة الخاصة بالتوازن بين القيادة والحرية دون استخدام لغة الاستقطاب. فأصبح ريندرا بذلك الفنان الرسول، وأطلق عليه أهل يوجيكرتا "ريندرا الخاص بنا Our Rendra" وسماء الأكاديميون البطل الثقافي، وفي عام ١٩٦٩ قدمته الحكومة الإندونيسية باعتباره جائزة الفنون القومية.

ولكن في أوائل السبعينيات، تبين للطلاب أن سوهارتو يتبع أسلوب حكم ملك جاوة السابق، فقاموا بعمل مظاهرات للثورة على الفساد السياسي والاقتصادي وعدم نجاح النظام الجديد في القضاء على مشاكل الفقراء. ولذلك وقع ريندرا في خلاف ونزاع مع القومية الرسمية للدولة بعد اتحاده مع الطلاب ونقده لحكم سوهارتو. وأدى ذلك إلى مطاردته واحتجازه عام ١٩٧٠ ليبدأ فترة جديدة من المطاردات والاعتقالات.

وفي أكتوبر عام ١٩٧١، جذب ريندرا أنظار الإعلام بقيادته "لمسكر خارجي" على شاطئ بارناجتريتيس Parangtritis جنوب جاكرتا. وفي مقالة كتبها بعد هذا الحدث ذكر ريندرا أن برنامجه السياسي والاقتصادي يختلف عن برامج الدولة: "لم نطلب عون الحكومة. فتكاليف أنشطتنا ليست بالباهظة ولا يوجد لدينا لجان معقدة". ففي هذا المسكر قدم ريندرا وأعضاء المسكر مجموعة

من الأعمال الارتجالية التي تؤكد على أهمية اعتماد الشعب على ذاته لتولى مسئولية أفعاله ونشاطاته. وكان المشاركون من الشباب في حيرة عما يمكن فعله في هذا المعسكر ويانتظار مساعدة ريندرا وزملائه ؛ ولكنهم لم يقدموا هذه المساعدة لاهتمامهم بتمتية مفهوم الاعتماد على الذات وتوضيح نوع الصراع الذي يحتاجه هؤلاء الشباب:

لا أريد أن أصبح قائداً لهم ، فقد اخترت دور المشاهد المتعاطف مع ثورتهم واتجاههم لتحديد مصائرهم. فانا أستطيع تقديم الحوار والتعاطف معهم ؛ ولكني لن أقدم لهم السبيل إلى تحقيق أهدافهم ؛ لأنى مؤمن بأن الشخص يجب أن يواجه تحديات الحياة بنفسه حتى يستطيع حل مشاكله .

فقد كان المعسكر يهدف إلى تحدى مفهوم اعتماد الشعب الإندونيسى على الحكومة ؛ وذلك من خلال رفض قائد المعسكر تقديم العون للشباب. وبذلك يقدم ريندرا من خلال المعسكر ثقة الشعب فى قدرته على الحفاظ على بلده ونظامه ، دون الحاجة إلى حاكم أو نظام حكومى. كما قدم المعسكر ممثلين شباباً يمثلون المسئولية الشخصية والقدرة على الإبداع لتقديم نموذج النضج والانفصال عن مفهوم "أبو التمتية" الذى كان يمثلته الحاكم أو رئيس الدولة.

وفى عام ١٩٧٣ ، قدم ريندرا أولى تجاربه المسرحية الكاملة منذ الخمسينيات والتي تقدم الفلسفة السياسية. وتدور أحداث مسرحيته المستودون والنسور الأمريكية The Mastodons and the Condors فى بلد غير محدد بجنوب أمريكا ؛ حيث تشرع الديكتاتورية العسكرية الفاشية فى موازنة حركة الطلاب الماركسية. ويطل المسرحية كارلوس شاعر محب للدولة ويرفض الانضمام لأى طرف من أطراف هذا الصراع الفكرى ؛ مؤكداً على كونه

شاعراً رمزياً يكتب قصائد حب دون الاهتمام بخدمة الدولة. كما يؤكد كارلوس على دور الشاعر الحيوى فى بلده بعيداً عن الصراعات الفكرية، فالشاعر يجب أن يوجه الحكومة للاستجابة لمطالب الشعب واحتياجاته. فكما يؤكد ريندرا فى مسرحيته قصة صراع شعب ناجا *Story of the Struggle of the Naga People* ، أن الدولة المستتيرة هى التى تحترم النقد الذى يوجهه الفنانون بدلاً من الإصرار على جعل الفنان المتحدث الرسمى لسياسات الحكومة. ففى مسرحيته *المستودون والتسور الأمريكية* ، هزم الماركسيون الفاشيست ولكنهم تحولوا بعد ذلك إلى فاشيست مثل أسلافهم. فهو يشير إلى أن الشاعر هو الذى يحمل هموم الشعب وحده وينشغل بها، ورغم رفضه للفكر الوطنى للحكومة إلا أنه يظل الوطنى الحقيقى الوحيد.

فقام ريندرا فى مسرحيته بتوظيف عدة استراتيجيات ليتجنب الرقابة ومعارضة النقد الذى يقدمه. كما يقدم فيها التعاقب الفكرى للمسرحية بذكاء. ويبدو التحول من الفاشية إلى الاشتراكية قريباً من ألمانيا برتولت بريخت أكثر من قربه لإندونيسيا ريندرا. ففى عام ١٩٦٨، قام ريندرا بإخراج مسرحياته المأخوذة عن بريخت: *الزوجة اليهودية و العدل المعلوم والمطلوب* ، وذلك للتأكيد على فساد طلاب الماركسية. ثم منعت شرطة يوجيا ريندرا من تقديم أعماله فى يوجيكارتا ؛ مما مثل دماراً لريندرا بشكل شخصى والعلاقة القوية بين بينجيك (ورشة عمل المسرح) والمجتمع المحلى. ولذلك انتقل ريندرا ومسرحه إلى مجمع إسماعيل مرزوقى للفنون فى جاكارتا وهو ما يدعو للسخرية ؛ حيث إن الرقابة بذلك نقلت ريندرا إلى موقع أفضل ، فقد أصبح مسرحه فى مركز البلاد.

واشتدت مظاهرات الطلاب فى السنوات التالية بتحفيظ من سومترو، الجنرال الذى يهاجم سوهارتو بشدة. ووصلت هذه المظاهرات إلى ذروتها فى ١٦ من يناير عام ١٩٧٤ عندما تظاهر طلاب جامعة إندونيسيا بجاكرتا ضد الاتفاقيات الفاسدة مع ممولين رأسماليين عالميين عند زيارة رئيس وزراء اليابان تاناكا . وانتقلت المظاهرات من داخل الجامعة إلى الشوارع ؛ مما أدى إلى انضمام أهل جاكرتا الفقراء إليها. ثم تحولت المسيرة السلمية إلى فوضى وأعمال شغب ؛ مما أدى إلى مقتل ثمانية من المتظاهرين وإغلاق سوهارتو لعدد من الصحف والمؤسسات المستقلة وفرضه الحظر على حياة الطلاب السياسية، فرغم استتكار الطلاب فى مظاهراتهم فشل سوهارتو فى تحويل إندونيسيا إلى دولة ديمقراطية، تمادى سوهارتو فى إلغاء الحريات الديمقراطية وفرض سلطته بشكل أكبر.

وفى عام ١٩٧٥، قدم ريندرا مسرحيته قصة صراع شعب ناجا على المسرح المفتوح بجمع إسماعيل مرزوقى للفنون، مصورًا سياسة التنمية التى يتبناها الرئيس سوهارتو باعتبارها مغامرة للفساد والسلب بين الصفوة والمستثمرين والممولين العالميين. وأشار ريندرا فى مسرحيته لشعب ناجا بالضحايا والكورال، وصور الخطر الذى يواجه قرية ناجا والذى سيؤدى إلى إبعاد أهل القرية عن موطنهم والقضاء على أسلوب حياتهم ومعيشتهم. وبينما تشير مسرحية المستودون والنسور الأمريكية إلى استقلال الفنانين عن فساد الحكومة العالمى، تنتقد مسرحية قصة صراع شعب ناجا السياسة الداخلية لسوهارتو. وبالطبع، استجابت حكومة النظام الجديد لسوهارتو لهذه الانتقادات



بالمطاردات المستمرة لريندرا وأعماله ، حتى تم حظر عرض أعماله في  
إندونيسيا بأكملها عام ١٩٧٨.

وفي افتتاح مسرحية قصة صراع شعب ناجا تظهر شخصية دالانج (dalang  
(محرك العرائس الراوى فى عرض وايانج (wayang) ، وهو يسير على خشبة  
المسرح الخالية ويرحب بالجمهور متظاهراً بأنه سيد المراسم والاحتفالات:

مساء الخير لكم جميعاً!

اسمعوا لى أن أبداً قصتى.

هذه القصة لا - وأؤكد ثانية ... لا تقع أحداثها فى إندونيسيا،

فلا تقضبوا وتضمو القصة تحت الرقابة.

ويخبر دالانج الجمهور أن أحداث المسرحية تقع فى بلد تخيلى يُسمى  
اسيتانام، ثم يتحول هذا البلد إلى نفس الظروف السياسية والاقتصادية التى  
تعيشها إندونيسيا. كما يرى دالانج تعاقب الأعداء والمكينات والسفراء من  
الرأسماليين الصناعيين العالميين الذين تمثل تنميتهم مرضاً منتشرًا منذ  
أيام الاحتلال. ويظهر دالانج أهل قرية ناجا الذين قاموا بتنمية أراضيهم فى  
توافق وطبيعة طبقاً لتقاليد أبيسفام. ثم يعود أبيفارا ابن أبيسفام من رحلته  
الدراسية بالخارج ومعه صديقه كارلوس. وبما أنهما من المتعلمين احترما  
تقاليد القرية ونشرا أسلوباً للتنمية متوافقاً اجتماعياً، وذلك من خلال بناء  
مستشفى راقٍ لمعالجة الأمراض الواردة من الخارج، بينما لم يتم بناء العيادات  
الأساسية. ثم يشير دالانج إلى رؤية الدولة لدور الحكومة باعتباره حملة  
عسكرية ضد الشعب. فقد اشترط السفير الأمريكى بناء مستشفى فى مقابل

المشاركة فى مناجم النحاس التى تقع خارج القرية. وبالطبع تعد هذه الاتفاقيات التى تتم باسم "التنمية" ضد مصالح الشعب.

وفى قصة ناجا يشرح أبيفارا فكر تنمية الصغوة لخطيبته التى تسعى لجعل الأسرة أكثر حداثة بالانتقال إلى المدينة. وفى مواجهة موازية، يرفض أبيسفام السماح لأرملة، العمة سوباك، ببيع أرضها لمستثمرين من الخارج، مبرراً ذلك بأن الأرض ملك للقرية وليست ملكاً لفرد. ثم يأتى مهندس أجنبى للكشف عن الأراضى ويحاول أهل القرية إقناعه أن هذه الأرض تمثل ثقافتهم وحضارتهم. ويبدأ كارلوس فى نشر قصة هذه القرية فى الصحف العالمية لكسب تأييد الرأى العام ومناصرته لشعب ناجا، ولكن الحكومة تقوم بمصادرة الصحف المستقلة وتقوم بتنظيم مباراة ملاكمة مع محمد على لإبعاد الشعب عن السياسة. وفى استجابتهم لهذه التحركات الحكومية، يقاوم أهل القرية ومعهم أبيسفام وزير التعدين التهديد العسكرى. كما يرفضون التقدم الدبلوماسى لرئيس البرلمان الذى يُعد أداة لفساد دولة الاحتلال الجديدة وليس ممثلاً حقيقياً للشعب.

وأخيراً تصل السلطات الحقيقية للقرية ويبحث رئيس الشركة الدولية للتعدين وكيله جو Joe على إفساد شباب قرية ناجا بادئاً بأبيفارا من خلال التعليم الخارجى والوظيفة الحكومية. وعندما يوضح جو أن أبيفارا لن يستجيب لمثل هذه الإغراءات، يستقر هو ورئيسه على اللجوء إلى تهديده بتدمير صديقه كارلوس وترحيله. ولكن يعلم جو ورئيس الشركة أن عليهم إلقاء عملهم وترك القرية، فيعزى الرئيس نفسه بأنه سيكسب الكثير بالدعاية لرياضة اليوجا.

وعند رحيل كارلوس يؤكد تضامنه مع شعب ناجا وصراعه من أجل تحقيق العدل. كما يؤكد أبيسفام أن هذا الصراع يجب أن يستمر وينتشر في العالم بأكمله وداخل كل فرد. ثم تظهر صورة إندونيسيا في النهاية عندما يبدأ أهل قرية ناجا في السير حول خشبة المسرح تعبيراً عن مقاومة قوى التنمية للاحتلال الجديد ، ملوحين بأعلام إندونيسيا.

ومثل أعمال الفنانين الآخرين التي تخضع لنظام الرقابة، يكشف ريندرا في مسرحيته القمع الذي يتعرض له الشعب من التكتلات والمؤامرات العالمية. ولكن الإشارات التي تحملها المسرحية تعيدها إلى إندونيسيا سوهارتو. ففي أحد المشاهد يظهر بعض السفراء الأجانب ممثلين أمريكا وألمانيا والصين واليابان ويميدون بناء "مراكز للتسويق (المولات)" من أجل بيع بعض المنتجات الأجنبية التي ملأت إندونيسيا في ذلك الوقت. كما تظهر إحدى الشخصيات وهي تخطئ في نطق اسم الدولة لتقول: إندونيسيا بدلاً من أسيتانام كي تشير إلى إندونيسيا بشكل غير مباشر، فريندرا يقدم أحداث المسرحية في بلد مشابه لظروف إندونيسيا تماماً، ولكن دون ذكر ذلك صراحة حتى لا تتعرض مسرحيته للحظر. كما يكرر كلمة إندونيسيا مما يمثل تحدياً للرقابة، ولكنه يستطيع التأكيد على أن مسرحيته لا تمثل إندونيسيا إذا ما تعرض للمساءلة، فشعب ناجا لا يوجد على أرض الواقع ولا يمكن أن تمثل ناجا أمة أو دولة كاملة. بالإضافة إلى ذلك، ناجا تمثل قرية لها تقاليد الخاصة التي يمكن أن تجادل ممثلي دول العالم الأخرى. فإندونيسيا كما يراها ريندرا توجد داخل عقل وروح كل فرد ، ومسرحيته تحول الخريطة الجغرافية إلى صراع روحي.

وفى عام ١٩٦٨ ، ذكر ريندرا فى حوار مع وينج كاردجو Wing Kardjo أنه  
يود أن يصبح مهندساً معمارياً أو جنرالاً إذا لم يكن شاعراً أو ممثلاً، فى  
سخرية من العلاقة بين الجنود والفنانين. وفى سخريته من الحكومة يشير  
دائماً إلى عدم إدراك الحكومة للدور الإيجابى للكوميديا الساخرة فى حفظ  
توافق الأمة واتحادها. وفى أغسطس عام ١٩٧٥ ، منحته أكاديمية جاكرتا  
وسام الشرف حيث ألقى خطاباً يشير فيه إلى عدم قدرة النظام الحالى على  
تقبل النقد بحكمة وتسامح الفرسان والملوك. وفى مايو عام ١٩٧٨ ، حدث  
انفجار أثناء إلقاء ريندرا لأشعاره، ثم تم إلقاء القبض عليه بتهمة "نشر كراهية  
وعداء الحكومة".

وخلال السبعينيات ، تواجه سوهارتو وريندرا فى المجال الفكرى يقودهما  
فى ذلك مفهوم "التمية" والذى يحمل أهمية كبيرة لكليهما. فكلية "التمية"  
ترتبط بالمشاكل التى تناقشها. كما يكشف تحليل هذه الكلمة أنه "توجد عمليات  
تاريخية واجتماعية هامة تحدث داخل اللغة توضح تكامل مشاكل المعنى  
والعلاقات". ويشير ريموند وليامز أن الكلمة الإنجليزية "التمية" بدأت تتخذ  
معناها الحديث فى منتصف القرن التاسع عشر ، عندما اكتسبت التمية معنى  
ثورياً عند تطبيقه على المجتمعات والدول. وفى أواخر القرن التاسع عشر  
ظهرت الاستخدامات الصناعية لهذا المفهوم، ومن ثم ظهرت مصطلحات  
الثقافات والموارد "المتأخرة" أو "غير المتقدمة" ، ثم ظهر مصطلح الدول "تحت  
التمية" بعد عام ١٩٤٥ فى عصر التمويل العالمى للخشب فيما بعد بريطانيا.  
وبذلك تصبح الدول والشعوب غير "المتقدمة" غير ناضجة، فالدول التى تعمل  
حسب التقاليد القديمة تشبه الرجل الذى يتصرف كطفل.

ويتخذ مفهوم التنمية عند ريندرا المبادئ الوطنية للحدثة التي انتشرت منذ العشرينيات. وينتج مفهوم الحدثة عند الغرب الذي يُفهم على أنه يثرى الثقافة المحلية. واستمر موضوع الوطنية بعد فترة الحرب في دولة ما بعد الاحتلال ؛ مما وفر شرعية فكرية للسياسة الثقافية للنظام الجديد التي تحمل مفهوم التنمية باعتبارها هدفاً حكومياً من أجل تحقيق مصالح أهل الريف. وبدلاً من ذلك يحث ريندرا على مفهوم التنمية والحدثة الديمقراطية التي لا يكون مركزها الحكومة. ولذلك اختلف ريندرا عن سوهارتو والنقاد ، وأكد على المناقشة الثقافية الديمقراطية التي تتحدى معنى "التنمية" المتضمن في السياسة الثقافية والاجتماعية للنظام الجديد.

والمنطق السيئ للنظام الجديد يقترح أن ترى الحكومة التنمية على كل مستوى من مستويات المجتمع لأن الشعب ما زال جاهلاً. والكلمة الإندونيسية للتنمية *Pembangunan* تحمل نفس معنى الكلمة الإنجليزية ولكنها تشير بشكل أدق إلى النهضة والبناء والتشكيل، ولذلك تنطبق على كل شيء لم يتكون بعد مثل المواد الخام والدول والشعوب. كما ادّعى سوهارتو أنه سيد وأبو كل شيء لم يتطور بعد، وبذلك يمثل الشعب أبناءه الذين يجب عليه أن ينمّيهم. وكما تشير فرجينيا هوكر في مقدمة كتابها *الثقافة والمجتمع في إندونيسيا النظام الجديد* *Culture and Society in New Order Indonesia* إلى سوهارتو الذي ادّعى عدم اهتمامه بتنمية موارد إندونيسيا ، واهتمامه بتنمية الشعب بأكمله وتنمية شخصية الشعب الإندونيسي.

وبالطبع اهتم ريندرا بتنمية المجتمع الإندونيسي في كل المجالات، كما اهتم أيضاً بديمقراطية المجتمع والثقافة. ولكنه وزع تنمية الطرق التحليلية طبقاً

للمفاهيم الغربية للموضوعية العلمية. كما آمن ريندرا بتطبيق هذه الطرق على المشاكل الاجتماعية والثقافية. وحقق المسرح الإندونيسى الحديث آمال ريندرا فى هذا النوع من التنمية. فالثورة المبكرة للدراما (أول مسرح حديث باللغة الإندونيسية) اهتمت بوجود البطل الذى يمثل الفرد الحديث الذى يتكون عن طريق اقتباس القيم الثقافية الغربية التى يمكنها تحسين أسلوب الحياة المتأثرة بالقيم الأصلية للبلاد. فعلى سبيل المثال ، يقدم سانوسى Pan Sanusi فى آخر مسرحياته الإنسان الحديث Modern Man عام ١٩٤٠ ، صراع مراسل صحفى هندى لتطبيق القيم الغربية لموضوعية وشفافية الصحافة فى تغطيته لأزمة عمال مصانع المنسوجات. فيتآمر ضده الفساد الأجنبى والداخلى ، وتتطلب استجابته لهذه المؤامرة الالتزام بالعقل والرؤية الخاصة بدولة الهند المتأصلة فى القيم الأصلية للبلاد. ويقدم ريندرا أيضاً فى مسرحيته هذا البطل من خلال شخصية أبيفارار الذى عاد لبلده بعد دراسته فى الخارج وأراد تطبيق الطريقة التحليلية كى يحقق التنمية المحلية لقريته. كما يقدم ريندرا صديق أبيفارار الأجنبى كارلوس الذى يمثل شخصية الصحفى الأجنبى الذى يريد إقامة تعاون مشترك مع القرية بدلاً من إقامة هذا التعاون مع الحكومة. وتمثل هذه الشخصيات التعاون العالمى الذى يتم تناوله محلياً.

تظهر مصادر فن ريندرا المسرحى فى الفترات التالية للمسرح الإندونيسى. فأثناء الحرب وبعدها مباشرة تبنت الدراما صراع الوطنيين لتحقيق قومية إندونيسيا. ورغم فقد هذه المسرحيات بعض تعقيدات دراما ما بعد الثورة، استطاعت تكوين مجموعات من الشخصيات الوطنية الإندونيسية فى

صراعهم ضد الاحتلال. تمثلت هذه المجموعات فى الروايات الأولى لسوكارنو فى حملته المستمرة ضد الاحتلال الإمبريالى الجديد nekolim ، ثم ضد جيش النظام الجديد فى صراعه لحفظ نظام البلاد واستقرارها ضد الشيوعية وغيرها من العناصر الهدامة. وحتى ثورة ١٩٩٨ طالب الجنود بالمزيد من الاحترام لرجال الجيش مثل احترام الأبطال الذين حققوا الاستقلال من الألمان. وسارت مسرحية ريندرا فى نفس الخط الثورى الذى يمثل هذا الصراع ، ولكنه اهتم بشكل أكبر بحقوق المزارعين فى مواجهة المحتل من خلال صراع الشعب مع الجنود الذين يدعون أنفسهم أبطالاً.

وتوازى صراع ريندرا ضد الجنود مع صراع عام فى الفنون الذى بدأ بعد تولى سوهارتو الحكم. وفى عام ١٩٨١ ، قسم عمر الخيام فى مقالته عن دراما لينونج Lenong المسرح الإندونيسى للنظام الجديد إلى قسمين: مسرح القرية kumpungan ، ومسرح المبنى gedongan . يشمل مسرح القرية الأعمال المسرحية التى تعرض فى أماكن ريفية تقليدية، ولذلك يكون متاحاً لكل طبقات وقطاعات المجتمع وهو النموذج الذى اتبعته ورشة عمل ريندرا ؛ حيث كان باستطاعة الجمهور مشاهدة بروفاات الورشة من الشارع.

وظهرت ثقافة مسرحية جديدة فى چاكرتا أطلق عليها عمر الخيام مسرح المبنى. واهتم المحافظ الجديد لچاكرتا فى ذلك الوقت على صديقين Ali Sadikin فى برنامجه بالفن من اجل إعادة بناء المدينة بعد تجاهل سوكارنو لها وبعد مذبحه ١٩٦٥ ، فأقام مجمع إسماعيل مرزوقى للفنون عن طريق تحويل حديقة الحيوان القديمة إلى هذا المجمع الفنى الذى يضم أربعة مسارح

وأماكن للمعارض ودار عرض سينمائي. كما تم بناء أكاديمية چاكرتا للفنون التى تضم كليات لتدريس فنون التمثيل والرسم والإعلام. بالإضافة إلى ذلك، استجاب صديقين لمطالب الفنانين بالحد من الرقابة والإشراف على أعمالهم التى عانوا منها لمدة طويلة، وذلك من خلال إنشاء مجلس چاكرتا للفنون الذى يعد هيئة فنية مستقلة. وبذلك أصبح مجمع إسماعيل مرزوقى أول مجمع فنى قومى فى جنوب شرق آسيا.

أصبح ريندرا من أهم ضحايا النظام الجديد نتيجة لازدياد المعارضة لهذا النظام من أواخر الثمانينيات وحتى التسعينيات. ولذلك دعا مجلس چاكرتا للفنون ورشة عمل المسرح لإعادة تقديم مسرحية قصة صراع شعب ناجا فى أول قمة إندونيسية للفنون (وهو مهرجان سنوى فى چاكرتا) بعد رحيل سوهارتو فى مايو عام ١٩٩٨، وتم إجراء بعض التعديلات على المسرحية كى تناسب العصر وتناسب قاعة المسرح حيث كان قد تم إلغاء المسارح المفتوحة عام ١٩٩٧، وحضر العرض عدد كبير من الجمهور يفوق سعة قاعة المسرح؛ مما أدى إلى إعداد شاشات كبيرة للعرض خارج المسرح. وبالطبع، كان معظم هذا العدد ممن كانوا طلابًا مشاركين فى حركة الطلاب فى السبعينيات. وتحمس الجمهور وكذلك الصحافة لهذا العرض بشكل كبير. وبينما تعرض للنقد للقمع من قبل النظام عام ١٩٧٥، تمتعت إندونيسيا عام ١٩٩٨ بقدر كبير من الحرية الفنية التى لم يمارسها الفنانون الشباب من قبل.

وفيما بين عام ١٩٧٥ وإعادة تقديم مسرحية قصة صراع شعب ناجا عام ١٩٩٨، تطورت ورشة عمل المسرح ومجمع إسماعيل مرزوقى للفنون. فبعد عودة



ريندرا للتمثيل عام ١٩٨٥، قام المستثمر الشهير جودي سيتياوين Djody Setiawin برعاية ورشة عمل المسرح في مقرها الجديد في دبيوك بضواحي جاكرتا. وهاجم بعض النقاد ريندرا واعتبروه منافقاً لأنه قبل بمساعدة مستثمر اجنبي والتحول إلى التنمية الحضرية وليمت الشاملة. ولكن في عام ١٩٩١ انتقل ريندرا من دبيوك إلى قرية سيبايوانج حيث أنشأ ما يشبه مدرسة داخلية لورشة عمل المسرح. وتم عرض المسرحية في ذلك الموقع في حقول زرعها المثلون أنفسهم أو في سرادقات جاوية مفتوحة مزودة بمستلزمات المسرح ، من ستائر وإضاءة ومدرجات استغرق بناؤها ٩٠ يوماً.

ورغم الاعتراض العام على سياسة سوهارتو، استمر الهجوم على مسرحية ريندرا حتى عام ١٩٩٨. فقد واصل الرئيس حبيبي سياسة سوهارتو واستمر فساد السلطة والمؤامرات وظلم المجتمعات الريفية. كما استمرت حركات الطلاب والمحاولات للقضاء على مركزية السلطة. وفي المرتين اللتين عُرِضت فيهما المسرحية ، اضطر الجمهور إلى رؤيتها من خلال شاشات العرض حتى يشعروا بجو المسرح المفتوح. وكانت المسرحية تحذر من خطر التعاون المشترك ، فالتنمية الاقتصادية لإندونيسيا ستشمل بالتأكيد استئثار العديد من اتفاقيات التعاون المشترك مع مستثمرين أجانب ، مثل تلك الاتفاقيات التي أدت إلى القضاء على مسرح القرية في مجمع إسماعيل مرزوقي للفنون.

وبعد شهر من عرض المسرحية في ذلك العام ، عمل ريندرا على تنفيذ فكر الرواية وعرضه على مسرح قرية خاص به. فقام باستضافة مجموعة من عمال المنسوجات في منزله حيث مكثهم من مقابلة ممثلين من الحكومة في جاكرتا.

كما استطاع السياسيون وأهل القرى مناقشة طرق إصلاح الحكومة ؛ حتى تصبح الإدارة علنية ومناقشة الإجراءات المالية أكثر شفافية. وكما يقول ريندرا: "أصبح ممكناً الآن أن يعمل الجميع من أجل تحقيق التعاون، فالأفضل للديمقراطية الاقتصادية أن تكون تعاونية". وبذلك استطاع ريندرا بتصوره عن المدينة الفاضلة (اليوتوبيا) وتحويله إندونيسيا إلى يوتوبيا ، تحقيق التنمية لإندونيسيا من داخلها وليس بمساعدة من الخارج.

وفى نهاية القرن العشرين ، تراجع الجيش الإندونيسى من الجبهة التى أقاموا بها حصوناً لمدة ٢٠ عاماً. وبعد العديد من عمليات القمع لمظاهرات مايو ١٩٩٨ ، ضعف الجيش ولم يصبح بنفس قوته فى عصر الاستقلال. وفقد الكثيرون ممن عملوا فى النظام القديم وظائفهم، ومنهم زوج ابنة سوهارتو. وأصبحت الحكومة ممثلة حقيقية للشعب. والأهم من ذلك فقد الجيش الإندونيسى احترام الشعب بعد قمعه لمظاهرات عام ١٩٩٨ ؛ ولذلك لم يرتد ضباط الجيش والشرطة ملابسهم الرسمية ، كما ارتدى الطلاب المتظاهرون ملابس تحمل شعارات مثل: "سنعود لقاعات الدرس فور عودة الجنود إلى ثكناتهم العسكرية". وقامت بعض المجموعات من حزب ميغاواتى وحزب حركة الطلاب السياسى بالاعتصام فى شوارع جاكرتا ويوجيكرتا.

وانتشرت على طرق السكك الحديدية التى تصل بين سيبايونج وجاكرتا لافتات تحمل شعارات مثل: "لا تقصلوا أعضاء الجسد عن بعضها" ، إشارة إلى ضرورة الربط بين القرية والمدينة. وبمبدأ عن هذه الشعارات كانت مسرحية قصة صراع شعب ناجا فى عرضها عام ١٩٩٨ تحدياً للجمهور للاهتمام

بالمراقبة الذاتية ؛ كي يتخيل بلداً غير إندونيسيا تتحدث عنها المسرحية وعن تتميتها، فإندونيسيا لا تُوجد في محميات قبلية أو "محميات ثقافية" كما كان يريد المستثمرون الأجانب. وفي خطابه للأكاديمية عام ١٩٧٥، عبر ريندرا عن شكه في قدرة الفنانين على التعايش داخل ما يُطلق عليه مسرح المدينة. كما شكر الأكاديمية على تكريمه واستأذن في عودته لمسرح القرية الخاص به والذي لم يكن قد أنشأه بعد. وقد قابلتُ ريندرا عام ١٩٩٩ بعد العودة من مؤتمر الفنانين الذي ناقش شكل الفن الإندونيسي بعد انتهاء عصر سوهارتو، فضحك وهو يتذكر سؤال الفنانين له في المؤتمر عن مكانه، فأشار إلى مسرح القرية قائلاً: "هذا هو مكاني".



## روبرت لبياج : إنتاج كيبيك Québec

### كارين فريكر

فى ١٥ من أبريل عام ٢٠٠٢، طالب حزب كيويك، الذى أنشئ عام ١٩٦٨، بالقيادة المحلية لأول مرة منذ تسع سنوات. وكما ذكرت صحيفة تورنتو العالم والبريد The Globe and Mail فى أبريل ٢٠٠٢ أن هذا الطلب يُعد "ضربة مدمرة لخيارات السيادة والحكم تعزز الوضع الفيدرالى الراهن فى كيويك". وفى خطابه ، ذكر قائد الحزب برنارد لاندري Bernard Landry أن المقاومة مستمرة وقال: "سوف نبدأ الآن، وأعدكم أن الانتخابات القادمة للحزب ستحوّله إلى حزب التغيير... فأنا مقتنع تمامًا أن مقاطعة كيويك تمثل أمة... وأتمنى أن يدرك باقى الشعب فى كندا أن كيويك ليست مجرد مقاطعة".

استقر برنامج المنشقين على تعريف كيويك باعتبارها أمة متميزة، واستمر هذا التعريف رغم تعريفها السياسى كدولة بعد ٤٠ سنة من الصراع. وسواء أكانت العناصر التأسيسية لكيويك عرقية أم لغوية، كانت كيويك دائماً أساساً للمناقشات والجدال. فقد صارعت كيويك للوصول إلى القومية فى نفس الوقت الذى تحدث فيه النظم والبرامج الأمة، كوحدات تنظيمية اجتماعية. وبالطبع استجاب الوطنيون فى كيويك لهذه التحديات من خلال التأكيد على أهمية الأمة: "على الرغم من انتشار العولمة، يجب على كل فرد أن يصبح مواطنًا ينتمى لمكان ما قبل أن يصبح مواطنًا فى العالم، ولذلك لا تزال

الأمة تمثل أفقاً هاماً وضرورياً. كانت هذه أول سطور مجموعة المقالات التي تحمل عنوان: فَلْتَحَى كيببيك Vive Québec التي حاولت من خلالها جريدة لو ديفوار المشاركة في أمة كيببيك وتحدياتها وأولوياتها ومطالبها. واستطلاع كُتّاب هذه المقالات الذين بلغ عددهم ١٩ كاتباً دراسة مشاكل كيببيك بشكل شامل. فكما يذكر تشارلز تيلور Charles Taylor لم يعد الاستقلال هو الخيار الوحيد بعكس ما قال جيرارد بوشار Gérard Bouchard، ويجب أن تشترك كندا وكيببيك في الحكم القومي مع إتاحة حقوق مكانية للحكم الذاتي. وكما يذكر جيل بورك Gilles Bourque؛ كيببيك تملك ثقافة مختلفة عن باقي كندا صنعتها ثلاثة عوالم متميزة: الفرانكفون والأنجلوفون والبدائية. فيرى البعض أن المشكلة اقتصادية، ويرى البعض الآخر أنها سياسية، بينما يرى آخرون أنها ثقافية.

وبينما اختلف كتاب هذه المجموعة من المقالات على تعريف كيببيك والانتماء الكيببيكي Quebeckness ، اتفقوا في مفهومهم عن الأمة التي يجب أن تعتمد على امتلاكها نوعاً فريداً ومميزاً من الثقافة. وهذا التفرد الثقافي يمسك التعريف الفريي الحديث لمفهوم الهوية. وكما تشير إيفا ماكي Eva Mackey :

... ترتبط رؤية الوطنيين للثقافة والتاريخ بالحدثة والمفهوم  
الفريي للشخصية، خاصة مفهوم عصر التنوير للحكم الفردي  
والاستقلال... فامتلاك هوية مختلفة ومحددة، أصبح من  
السمات الأساسية للشخصية الطبيعية أو الأمة الطبيعية  
كما تكونت في إطار الفرية الحديثة.

وهذا الاختلاف والتنوع فى المناقشة يمثل تحدياً للمفهوم الحديث والأساسى عن الأمة ومساواتها بامتلاك "هوية مختلفة ومحددة ومترابطة". يذكر فرانك دافى Frank Davey أن الحالة القومية لكندا استمرت فى مواجهة العولة واستطاعت التعايش فى مناقشة هذه الحالة: "فألوسيلة الوحيد المتوافرة للكنديين للدفاع عن أنفسهم فى مواجهة الرأسمالية متعددة الجنسيات، هى المشاركة فى مناقشة أحوال الأمة التى تنتجها الخلافات السياسية وتميد إنتاجها". ويمكن تطبيق هذا النوع من المناقشة على حالة كيبيك، فهى مقاطعة داخل كندا، ولكن مواطنيها يعتبرونها أمة كاملة. ويؤكد لاندري ذلك فى خطابه الجريء ليلة الانتخابات فيقول: "أؤكد ثانية... كيبيك أمة" وهو ما يشير إلى الإنتاج المُطرد لأمة كيبيك، فهو إنتاج مستمر بالطبيعة.

ووضع الأمم المعاصرة كبناء حوارى وكخيال ليس كواقع" هو موضوع المناقشات الدراسية فى عدد من المجالات. كما يذكر ريتشارد هاندلر Richard Handler العالم السياسى "البحث عن هوية متكاملة أو محاولة تكوين تفسير مؤكد للثقافة القومية الحقيقية لا يمكن نجاحه أبداً؛ ولذلك يجب إعادته بشكل غير محدد". ويؤكد أيضاً واضع النظريات الأدبية هومى بابا Homi Bhabha على "تكوين الأمة من خلال فن الحكى والسرد". فلم تكن الدولة الأمة نموذجاً سياسياً وتنظيمياً للمجتمع المعاصر بعد، كما بقيت القومية فكراً قادراً على الإقناع يوحد ويحفز. ولكن مفهوم الثقافة القومية يمكن أن يشكل تهديداً للمواطن العادى، رغم جاذبيته وتحرره. فكما يذكر الكاتب أن: "الوحدة السياسية تتكون من التبادل المستمر للمخاوف من مجالها الحديث".

وتتضح هذه المخاوف في نموذج كيبيك الذى يعتمد على تقرد وتميز ثقافتها القومية كدليل لوجودها. وبينما تحاول السلطات القومية فيها تعقيد استراتيجيات الفكرة القومية ، تحتل هذه الفكرة الخطأ بالنظر إلى صعوبة تحديد مفهوم الأمة، مثل الإجراءات الجدلية فى السبعينات للإبقاء على اللغة الفرنسية كلفة رسمية للمقاطعة فى تحدٍ للتنوع المتزايد فى حركات الهجرة التى تؤدى إلى تنوع اللغات واختلافها. ومن المخاوف الأخرى بجانب اللغة توجد فكرة الجنسيات المتعددة داخل كيبيك، فحكومة كيبيك حددت تعريفاً عالمياً للأمة، مفترضة أن التفاعل مع أمم شرعية أخرى يعزز شرعيتها. وكما يذكر مايكل كيتينج " Michael Keating : السياسة الفعالة لوزارة الخارجية تصور خصائص كيبيك ومكانتها فى العالم، كما تخدم أغراض بناء الأمة من خلال تحديد المصالح الحكومية وعلاقتها بالخارج، وتُعَلَى من شأن كيبيك بوصفها من الأمم ذات السيادة".

ونجح هذا التصور العالمى لكيبيك وأصبحت مشاركاً متحمساً فى عملية العولمة الاقتصادية: ففيما بين عام ١٩٩٢ و ٢٠٠٠ ازدادت صادرات كيبيك إلى الولايات المتحدة بنسبة ١٤٠٪ لتصبح بذلك الشريك التجارى الثامن للولايات المتحدة. كما زادت نسبة صادرات كيبيك للعالم بنسبة ٨٠٪ بالمقارنة بنسبة ١٨٪ من صادرات كندا بأكملها. وكما يشل جاى لاشابل Guy Lachapelle واستيفان باكوين Stéphane Paquin ، أدى هذا النجاح الاقتصادى العالمى إلى سيادة كيبيك بعد اقتناع السلطات "بقلة الخطر الذى يمكن التعرض له عند استقلال كيبيك والحصول على سيادتها" الناتج عن قلة اعتماد كيبيك على السلع



الكندية المحلية. ولكن هذا الاتجاه نحو العالمية يعرض قوميتها إلى الخطر. ولذلك قامت حكومة كيبيك بعقد اتفاقيات ومعاهدات عالمية من أجل التنوع الثقافي كى تستطيع الحكومة مواصلة تمويل الإنتاج الثقافى، رغم معارضة هذا التمويل لقوانين منظمة التجارة العالمية. وحققت هذه الحملة تقدماً كبيراً عام ٢٠٠٢ بعد توقيع تحالف الفرانكو- كيويك للتنوع الثقافى وتنفيذ مبادرة اليونسكو من أجل تنوع ثقافى جديد، والذى أدى إلى تعزيز كيويك لفكرة المنظمة العالمية للحفاظ على <sup>٤</sup>تفرد الثقافة القومية.

وسأناقش فى هذا المقال أعمال روبرت ليباج Robert Lepage فنان مسرح كيويك؛ لعرض العلاقة المعقدة بين الإنتاج الثقافى والعالمية وبين قومية كيويك. وأؤكد على الدور الهام لليباج وغيره من فنانى كيبيك العالميين فى تكوين مفهوم أمة كيبيك وانتشاره وتأثير ذلك فى الفموض والتناقض المحيط بالقومية المعاصرة. ونتيجة لنشر أعمالهم الفنية باعتبارها "منتجات كيبيكية"، وُصف الفنانون الكيبيكيون بأنهم من أهم وأنشط المنتجين فى كيبيك. وأتفق مع إيرين هيرلى Erin Hurley فى أن الإنتاج الثقافى، خاصة الفنى، يساعد فى تجسيد الفكرة القومية عن طريق "تقديمها فى واقع عاطفى تجريبى".

يُعد ليباج من الفنانين المناصرين للعالمية، فكل أعماله الأصلية تتضمن فكرة السفر كموضوع لها، كما يصف الكيبيكيين فى ظل علاقتهم بالثقافات الأخرى. بالإضافة إلى ذلك، سافرت أعمال ليباج وتقلت فى عدة أماكن بتمويل

من مصادر محلية وفيدرالية، ولذلك تُعد تجربة ليباج الفنية تجربة عالمية. كما تناوله النقاد والحكومة ك نموذج لامع لإمكانية وصول كيبيك للعالمية وكسفير ثقافي. وفي نوفمبر ٢٠٠٢، نال ليباج جائزة كيبيك التي تُعد أعلى وسام شرف تمنحه الحكومة للبارزين في مجال العلوم والفنون. وقال عنه النقاد إنه نموذج ناجح لوضع كيبيك على خريطة العالم. كما كان النقاد يراقبون خطواته الفنية ويهتمون بنقد أعماله بشكل دقيق. بالإضافة إلى ذلك، كانت أعمال ليباج الأولى التي تمثل الكلاسيكية القومية فوق مستوى النقد.

وقبل استعراض مسيرة ليباج الفنية، أود العودة أربعين عاماً إلى الوراء عندما بدأت الحركة القومية في كيبيك. ففي عام ١٩٦١ أقام الحزب الليبرالي المنتخب حديثاً وزارة الشؤون الثقافية بعد ١٠ سنوات من تكوين المكافئ الفيدرالي لها وهو مجلس كندا. واهتمت وزارة الشؤون الثقافية بشكل كبير بالرؤية التي تضمنها تقرير لجنة تريمبلي Tremblay Commission Report لعام ١٩٥٦ الذي "منح دعماً إيديولوجياً وإحصائياً لاستقلال مقاطعة كيبيك وفكرة قيام حكومة كيبيك بدور المدافع عن الثقافة المهددة". فالدولة كانت مُطالببة بدعم الإنتاج الثقافي، وكذلك ترويج هذا الإنتاج خارج المقاطعة. كما تم إنشاء مجلس الفنون الجديدة كفرع لوزارة الشؤون الثقافية والذي يعمل على "تحفيز التعبير الفني الذي يحمل علامة كيبيك لتبنيه العالم للإنتاج الثقافي في كيبيك" كما يقول رئيس الوزراء جان ليساج. وكلما استطاع هذا الإنتاج تبنيه العالم لكيويك، يعد ممثلاً للأمة على المستوى الرسمي. وتظهر هذه الفكرة في مجموعة الفنانين، المنتقاة لإثبات أهمية

كيوبيك الثقافية. الموقع الإلكتروني الرسمي للدولة يضم أسماء مجموعة متنوعة من الفنانين مثل: دينيس أركاند وليونارد كوهين وسيلين ديون وروبرت ليباج، وكلها أسماء تشير للتنوع الثقافي لكيبك. فالشعار الرسمي الحالي لوزارة الثقافة والاتصالات هو: " كيبك، ثقافة تجوب العالم".

وينتمى ليباج إلى عاصمة مقاطعة كيبك، وقد درس في كونسرفتوار المسرح وتخرج عام ١٩٧٨ . وقد بدأ حياته الفنية بتقديم عروض صغيرة مع زملائه في الكونسرفتوار قُدمت على مسارح كيبك الصغيرة ومقاهيها. ثم التحق بشركة مسرح روبيير Théâtre Repère ليصبح بعد فترة وجيزة أحد قيادات الفرقة المسرحية البارزة. واستطاع ليباج الحفاظ على نجاحه في الفرقة من خلال مسرحية ثلاثية التنين La Trilogie des Dragons التي قدمها مع زملائه من فنانى روبيير، وقد تطورت هذه المسرحية على مدى عدة سنوات إلى أن وصلت مدة العرض إلى ٦ ساعات. وتم تكريم هذا العمل في لندن عام ١٩٨٦ خلال مهرجان مسرح تورنتو العالمى، ثم تم تسجيله فى العديد من المهرجانات الأساسية حتى تنقل خلال ٦ أعوام بين ٤٠ دولة.

وتقدم المسرحية الحياة المشتركة لفتاتين من مدينة كيبك، جين وفرانسوا ومهاجر صينى ورجل إنجليزى يأتى إلى كيوبيك كى يقيم محلاً للأحذية وفتاة جيشا هجرها حبيبها الأمريكى خلال الحرب العالمية الثانية. وقُدِّمت المسرحية باللغتين الإنجليزية والفرنسية وقليل من اللغة الصينية.

كما تضمنت المسرحية العديد من الجمل الحوارية بلهجة كيبيك العامية دون ترجمة، مما يُعد تأكيداً على العيوب اللغوية التى تعانى منها كيبيك. ورأى العديد من النقاد المسرحية كدليل على إمكانات المسرح الثقافية وقدرته على التواصل والتمثيل، كما اعتبروا الشخصيات الصينية التى قدمتها المسرحية رمزاً لوضع كيبيك داخل كندا واهتمام الجيل الجديد فى كيويك بهويتها القومية. وترى الناقدة جين بوفيه Jeanne Bovet أن المسرحية تتضمن "رسالة سياسية خفية، فمكانة كيبيك العالمية تتحقق فقط من خلال حس قومى بالهوية مع عقل متفتح يستوعب الثقافات الأخرى". وحيث إنها اكتسبت نجاحاً عالمياً، أصبحت المسرحية جزءاً من عملية عولة كيبيك داخلياً وخارجياً، فهى تشير إلى مكانة كيبيك الهامة فى العالم. كما أصبحت المسرحية ممثلة لكيبيك نظراً لعرضها فى عدة دول.

ولم يكن كل النقد الذى وجّه إلى ليباج إيجابياً. فقد اتهم البعض مسرحيته بأنها فيدرالية تحوى مضموناً عالمياً كى تجذب الجمهور خارج مقاطعة كيبيك. وقام ليباج بالرد على هذا النقد فى حوار مع كارول فريشت Carole Fréchette عام ١٩٨٧:

**فريشت:**

لقد تم انتقادك لكونك صنعت من مسرحيتك "عرض احتفالى" كى يصل إلى أبعد من كندا بروح فيدرالية كاملة. ما رأيك فى هذا

**النقد؟**

## ليباج:

كان هذا النقد في مونتريال، فلم يكن هناك أى تساؤل عن الفيدرالية في تورنتو. ولكن لدى انطباعاً أن المسرحية قومية لدرجة كبيرة. ويمكن ألا تكون طريقة تقديم شخصيات كيبكيكية تدافع عن فكرة قومية مناسبة للدعاية القومية. ولكن لم أقصد ترويح هذه الفكرة، ولكنى أرى أنها الطريقة الصحيحة فيجب على السفر إلى الغرب وإلى الولايات المتحدة كي أُنقل إلى المستوى التالي، وهذا يعد بالنسبة لى غرضاً قومياً.

فنان كيبك القصصى شخصية ثلاثية ومتكررة في أعمال ليباج والبديل المعروف لليباج نفسه، فقد لعب ليباج هذا الدور في الرواية الأصلية للثلاثية. وفى ذلك العمل يلقى ليباج الفرق بين موقفه الخاص وموقف الشخصية؛ ليؤكد أن تقديمه لأعماله خارج كيبك لم يكن أمراً اختيارياً بل كان إجبارياً. فتظريته عن المالية تتوافق مع سياسة كيبك الرسمية الخاصة بالمالية؛ فإذا كان السفر بأعماله خارج كيبك يجعله وطنياً، يعد انتقاله للمستوى التالى في مسيرته الفنية دليلاً على أنه أكثر وطنية. فكما يشير ليباج كلما ازداد نجاح الكيبكى عالمياً، كان هذا أفضل لكيبك.

واستناداً لهذا المعيار، أصبح ليباج في العقد التالى كيبكيكياً صالحاً. ونتيجة لنجاح ثلاثية التئين محلياً وعالمياً، أصبح ليباج أكثر طموحاً وعالمية. وكان إنتاجه الثانى "ثنائية أوروبية تحت التنفيذ" وشارك فيه ممثلون من

كيبيك واسكتلندا وقام بتمويله السوق الأوروبية المشتركة (الذى أصبح الآن الاتحاد الأوروبي). وتم تقديم العمل عام ١٩٩٠ كجزء من احتفالات جلاسجو، العاصمة الثقافية لأوروبا. وتجول هذا العمل في ست دول خلال ثلاث سنوات (من ١٩٨٨ إلى ١٩٩٠) ممثلًا العمل الممول عالميًا والمتطور، والذي سيصبح بعد ذلك معيارًا لأعمال ليباج. فأحداث العمل تدور في مونتريال ونيويورك لتصوير قصة ثلاثة أصدقاء من كيبيك يبحثون عن الرومانسية في مواجهة الأعمال الواقعية لشويان وجورج ساند.

وصورت مسرحية ليباج الفروع السبعة لنهر أوتا Les Sept branches de la rivière Ota الحائل دون العالمية بشكل أكبر، كما توضح وصول أعمال ليباج إلى المهرجان العالمى للفنون. ففي أواخر الثمانينيات والتسعينيات، اكتسب ليباج مجموعة صغيرة من المنتجين في مدينة كيبيك وتورنتو ولندن وباريس. وساعد هؤلاء المنتجون ليباج في تمويل أعماله مثلما يحدث في تمويل صناعة السينما، كما قام المنتجون المشاركون بشراء العروض قبل إنتاجها في مقابل عرضها في مسارحهم وتسويقها في عدة بلاد. فقام منتجو مسرحية نهر أوتا ببيع العمل لبعض الشركاء وتسويقه في ١٣ دولة خلال خمس سنوات. ثم قدم ليباج عدة أجزاء لهذا العمل يترتب كل جزء على الذى يليه، ويجتمع أفراد العمل بعد كل عرض لإجراء بعض التعديلات بناء على آراء الجمهور والنقاد، وكذا على أفكارهم ووجهات نظرهم. وبينما تغيرت عدة عناصر في العمل خلال عملية تطويره وتعديله، بقى موضوعه الأساسى دون تغيير وهو الرِبط بين ثلاث مآسٍ في القرن العشرين: الهولوكوست والقنبلة الذرية والإيدز، من خلال

قصص أجيال متعددة تربطها صلة الدم والحب والظروف. وتدور أحداث العمل في منزل بهيروشيما تسكنه أسرة هي محور الأحداث وترتبط بها الشخصيات الأخرى في العمل من نيويورك وأمستردام وأوساكا ومعسكر تريزن خارج براج.

ويظهر نموذج ازدياد العالمية لتمويل وهذه الأعمال وتوزيعها في مكان أحداثها. فالثلاثية تدور أحداثها في عدة أماكن بكندا - مدينة كيبيك وتورنتو وفانكوفر- مع جزء صغير من الأحداث يتحدث عن اليابان أثناء الحرب عندما تطلعت بعض شخصيات العمل للسفر إلى الشرق الأقصى ولكنهم لم يصلوا إلى هناك في أحداث العمل. فالطائرة التي تقل بائع الأحذية كروفورد في طريقه إلى هونج كونج تسقط في البحر، كما تنتهي المسرحية قبل أن يصل بيير لامونتاج إلى الصين لدراسة فن الرسم. وتدور أحداث مسرحية الثنائية الأوروبية في مونتريال ومانهاتن، كما تدور أحداث مسرحية نهر أوتا في عدة أماكن وبعض أحداثها لا تدور في كندا.

وفي المقابل، تناول النقد أعمال ليباج كدليل على قدرة كيبيك على الوصول إلى العالمية ودليل على أهميتها ومشاركتها في طريق العولة. فتقول سونيا بواريه Sonia Poirer عام ١٩٩٦ إن أعمال ليباج تستعرض الهويات العرقية المترابطة، فتجديدات الثقافة الكيبكية التي قدمها ليباج تناقش مفهوم العالمية والسيادة داخل عمليات عولة الاتصالات عبر الثقافات، كما تعرض تكوين شخصية الكيبكي الجديد وتشكيل خيال أكبر لعرض شخصية الكيبكي بنهاية القرن التاسع عشر". وتضيف شيري سيمون Sherry Simon

أن أعمال ليباج، باعتبارها تجسيداً للثقافة الانتقالية التي تقدم رؤية لمفهوم العالمية الكوزموبوليتانية، تعمل كحوار بين رؤى مختلفة ومتعددة، كما تُعرف ليباج باعتباره "مثال للمفكر العالمي".

ولكن الانتقال من الوطني العالمي internationalist nationaliste إلى المفكر العالمي transnational intellectual لم يفصل ليباج عن وطنه وبلد نشأته، وكان دائماً يؤكد انتماءه إلى كيبيك. ففي الثمانينات وأوائل التسعينيات عندما قدم أعماله العالمية كان يعمل كمخرجاً مسرحياً حول العالم في كيبيك الوقت. وفي عام ١٩٩٤، أعلن استقراره في بلده وتكوين شركة إنتاج جديدة للتأكيد على ارتباطه بكيبيك:

كل اللغات والتبادلات التي قمت بها بالخارج أثّرت عمالي الفنية التي ترتبط بشكل كبير بكيبيك. وهذا ما دفعني للمودة إلى مدينة كيبيك حيث نشأت. هي المدينة التي ألهمتني في عمالي مثلما كانت مونتريال مصدر وحى مايكل تريمبلي. فانا أود أن أتصل بالعالم من خلال كيبيك.

ويعلق أ.س. دانجيروفيتش A.S.Dundjerovich، الذي ألف كتابين عن ليباج، على عودة ليباج لكيويك بقوله إن ليباج كان يريد الرد على نقد تريمبلي له الذي قال: "إن أعمال ليباج لا تنتمي إلى ثقافة كيبيك ولكنها تهتم بالتيارات العالمية". كما قال عنه العديد من النقاد إن أعماله "مُعَدَّة للتصدير بشكل أساسي".



وهذا القلق من مسئولية فناني كيبيك تجاه أمتهم يتضح فى وسائل الإعلام فى كيبيك، وفى أحد المؤتمرات التى تناقش أعمال ليباج، لم يسمح ليباج للنقاد والصحفيين من كيبيك بالمشاركة فى المؤتمر، وعند اعتراضهم ألقى المؤتمر قائلًا إنه لا يحتاج للصحافة لنشر أعماله، كما أكد أن الفنانين يجب أن يكونوا مسئولين عن أنفسهم وعن رؤيتهم فقط. وعلق الصحفيون على قوله بأنه يوضح مدى غروره لدرجة أنه يتجاهل دور الحكومة فى دعم أعماله. كما شبهه أحد الصحفيين بحاكم متسلط ومغرور. وربما لا يكون مناسبًا تشبيهه فنان، خاصة مثل ليباج له قيمة فنية قومية، سياسى فاسد.

وسانتقل الآن إلى مناقشة عمليين من أحدث أعمال ليباج: العرض الفردى: الوجه الخفى للقمر La Face Cachée de la Lune وإعادة ثلاثية التين التى قدمها فى مونتريال فى مهرجان المسرح الأمريكى عام ٢٠٠٣. ويمثل العملاق عودة ليباج إلى تقديم عمله داخل مقاطعة كيبيك وتضمنين محتوى كيبيكى. وفى الوجه الخفى للقمر يقدم ليباج التوازن بين المحلى والعالمى، فأحداث العمل تدور فى مدينة كيبيك، ولكنها تقدم محاولات فنان كيبيكى للوصول إلى العالمية، وهو أحد الموضوعات المفضلة لليباج. وقد قدم هذا العرض ٤٩ مرة خلال ٣ سنوات فى ٢١ دولة، منها ٣ مرات فى كيبيك.

وقام مهرجان المسرح الأمريكى بتسويق إعادة عرض ثلاثية التين باعتباره عملاً ثقافياً أساسياً، فهو إعادة لإنتاج فنى أساسى أسطورى. وأكدت الصحافة هذه الصفات وقدمت استعراضاً لهذا العرض باعتباره نصاً محورياً ليس فقط

بالنسبة لمسرح كيبيك، ولكن بالنسبة لأمة كيبيك المعاصرة. كما كانت إعادة هذا العرض فرصة لاستعادة ذكريات أول تجسيد لهذا العمل كما أشار لوك بولانجر Luc Boulanger . ووصفت الصحافة المرض باعتباره فرصة للجيل الجديد لتقديم الثلاثية حيث تم تغيير كل أفراد فريق العمل. وتناول النقاد المرض بشكل إيجابي، كما حقق نجاحاً كبيراً لدى الجمهور الذي كان يصفق بحماس بعد كل عرض.

وخلال مسيرته الفنية، كان لبياج يقدم أعماله بتطور مستمر من خلال تغيير وإضافة بعض المواد طبقاً لتغير وجهة نظره ووجهات نظر زملائه في العمل، وطبقاً أيضاً لما يُوجّه إليه من نقد ومن آراء الجمهور. فهو لا يعتبر تقديم الثلاثية مرة أخرى إحياء للعرض بل إعادة إنتاج وإبداع للعرض بنظرة حديثة ووعي بتطور النقد. فجينيفر هارفي Jennifer Harvie وكريستي كارسون Christie Carson تصفان الثلاثية وإعادتها كعمل متغير عبر الثقافات.

وبعد ١٥ عاماً من إنتاج الثلاثية، كان يُنظر لهذا العمل باعتباره جزءاً من الماضي. ولكن هل يُعد العرض محاولة للتحديث من أجل تقديم كيبيك للعالم؟ أم هو محاولة لتأريخ الماضي والعودة إلى رؤية فنانى كيبيك الطموحين عن العالم؟ فتغيير الممثلين يرتبط بتغير محتوى العمل، مع إبقاء زمن الأحداث ثابتاً في عام ١٩٨٥ دون تغيير الزمن إلى الزمن الحالي؛ ولذلك يراه الجمهور دائماً باعتباره عملاً تاريخياً.

وهذا التناقض فى وصف الثلاثية باعتبارها تحديثاً للثقافة وتعبيراً عن الماضى أدى إلى وصف أعمال ليباج كأعمال وطنية وعالمية. فهل تعبر الثلاثية عن قدرة ثقافة كيبيك على الوصول إلى العالمية؟ أم أنها تسجيل لمحاولات كيبيك المستمرة لمناقشة الهوية القومية ؟ فالجمهور والنقاد المحليون فضلوا الاختيار الأول إرضاءً لكبريائهم، ولكن يمكن اعتبار الثلاثية كتمثيل لحياة مستمرة تبحث فيها أمة كيبيك غير المستقرة فى تيار المولة السريع عن هويتها القومية التى يؤمنها القانون. ولكن الأكيد أن الثلاثية عمل مستمر يساعد على استمراره وتطوره استجابات الجمهور العالمى.



## الإخراج المسرحى للأمة على أطلال الماضى:

### بحث الأداء الأثرى المكسيكى

#### باتريشيا ييارا

فى سبتمبر عام ١٩٧٥، عثر مزارع أثناء بحثه عن مخبأ للآثار القيّمة على جدارية بالقرب من قريته سان ميغيل دو ميلاجرو San Miguel de Milagro فى جنوب غرب إحدى ولايات تلاكسكالا Tlaxcala بالمكسيك. ثم بدأت أعمال الحفر للكشف عن الجداريات، ومنها بانوراما متعددة الألوان عن معركة بين محاربى الثمور والصقور. وكانت كاكاستلا Cacaxtla أقدم مكان تم حفره فى تلاكسكالا فى الفترة من ٦٥٠ إلى ٩٠٠ C.E. وأكثر الأماكن إثارة للعاطفة. وتم اكتشاف أهمية كاكاستلا بشكل سريع، ففى عام ١٩٧٨ منح الرئيس بورتيلو ١,٥ مليون بيزو للمعهد القومى للأنثروبولوجيا والتاريخ، كما أكد محافظ تلاكسكالا على أهمية الآثار للسياحة المحلية وعلى أهمية تراث تلاكسكالا التاريخى.

ولم يكن مدهشاً أن تكتسب كاكاستلا هذه المكانة الثقافية والسياحية، فهى أصغر ولايات المكسيك وأقلها من الناحية الاقتصادية. ويعيش سكانها على الزراعة والصناعة؛ خاصة صناعة المنسوجات. ونظراً لقلة موارد الولاية أصبحت أقل ولايات المكسيك من الناحية الاقتصادية. فمع هبوط سعر البيزو عام ١٩٨٢ وتأميم البنوك، واجه شعب المكسيك كارثة مالية. ولذلك لجأ زعماء

تلاذكسكالال للعودة إلى السفاحة الثقافية لحل هذه الكارثة. ومن أجل تحقيق هذا الهدف لجأ شعب تلاذكسكالال للاعتماد على ماضفهم الاحتلالف بدلاً من ماضفهم الأصلف وصفات الأرض الطففمفة. ولكن ففقد تلاذكسكالال للأثار حال دون تنفيذ هذا الاختفار.

وأدى تزامن عملفات تطوير كاكاستلال ومشروع التاريخ المألى الناشئ والأزمات الاقتصادية ووفرها من الأحداث إلى عملفات نشطة لتحقيق إننتاج معرفف عن المكان. ومع استمرار تطوير المكان زودت التففقفات والتقارفر المؤرخفن بالمعلومات اللازمة لإعادة كتابة تاريخ تلاذكسكالال من أجلها ومن أجل صناعة السفاحة. وكان للفن دور هام فى هذه العملية، فقد ظهرت كاكاستلال فى العروض المسرحفة التى ترعاها الدولة، بءافى من عام ١٩٩٢ وسأناول بالتحلفل فى هذا المقال دور الإنتاج المعرفف والعروض الفنية فى توضفح المناقشات المعقدة عن الهوية الأصلفة والمألفة والقومفة التى قدمتها المعالم الأثرفة فى العروض الفنية التى ترعاها الدولة. فففىما بفن عام ١٩٧٥ ، و١٩٩٧ أجرت عدة تفففرات فى سفاسات الدولة الخاصة بعلم الآثار والفى أثرت فى تطوير السفاحة الثقافية المألفة. كما أثرت العروض الخاصة بالآثار فى توضفح الهوية المألفة أو الأصلفة للبلاد، فففىما ففعلق بالهوية القومفة وعلاقتها باللامركزفة التعلفمفة والحكومفة التى ظهرت فى الثمانفنفات. وفتحلفل قدرة هذه العروض على تقديم معنى مسرحف من خلال وسائل متعددة مثل الرقص والموسفقى والسرد، سأعرض المسار الذى اتأخذته الهوية القومفة فى السنوات الأءفئة. وسفوضح هذا التحلفل الدور الهام للعروض الفنية فى

عرض الهوية القومية والتفسير الشائع لعلم الآثار في ظل الرأسمالية الليبرالية الجديدة. كما يكشف هذا التحليل عن قلة دعم التاريخ والثقافة لعمليات الإنتاج المعرفي.

## تاريخ عرض الآثار في المكسيك

يلعب علم الآثار دورًا هامًا في عملية بناء الهوية القومية المكسيكية منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى الآن، فالعلاقة بين الهوية الناشئة التي تعتمد على التراث الأصلي لعصر ما قبل كولومبيا وبين عمليات تطوير الآثار التي ترعاها الدولة علاقة قوية. ففي القرن التاسع عشر، كانت الآثار تُستخدم لتوفير "دليل حيوي على وجود حضارة قديمة في وسط المكسيك وجنوبه، كما تقدم دليلاً على إنجازات هذه الحضارة". فبعد ثورة المكسيك (١٩١٠-١٩١٦)، حاولت الدولة إعادة بناء الهوية القومية بمزج التراث الأصلي والتراث الأسباني، كخطوة هامة في بناء أمة المكسيك. ومن أبرز المدافعين عن هذه التصورات مانويل جاميو Manuel Gamio "أبو الأنثروبولوجيا المكسيكية"، والذي استخدم طرق حفر تيوتيهواكان Teotihuacan في العشرينيات. كما أدى اكتشاف صور مرتبطة بهذه الأماكن أو مكتشفة بها إلى تكوين رموز مرئية للدولة مثل الصور الأزتكية والماياانية، كما استخدمها فنانون الجداريات المكسيكيون في أعمالهم الفنية، سواء التي تمولها الدولة أو التي يمولها القطاع الخاص. ومع بدايات الثلاثينيات، استخدم الرئيس لازارو كارديناس Lazaro Cardenas هذه الآثار لجذب السياح نحو المكسيك من خلال إنشاء

المعهد القومى للأنثروبولوجيا والتاريخ لحماية هذه الآثار. وبدلاً من استخدام هذه الآثار فى عهد كارديناس فى التنمية الثقافية تحولت هذه الآثار إلى سلع. واستمر الدعم الحكومى لعمليات التنقيب عن الآثار حتى أوائل الستينيات عندما تم افتتاح كلا من شارع الموتى فى تيوتيهوكان والمتحف القومى للأنثروبولوجيا. ومنذ ذلك التاريخ قلت مصادر تمويل مشاريع الآثار بعد اكتشاف آثار تيمبلو مايور Templo Mayor عام ١٩٧٨

وبينما تغير تكوين البقايا الأثرية فى المكسيك خلال القرن العشرين استمر الدور الهام لعمليات التنقيب عن الآثار، فمنذ عام ١٩٦٨ والنقاد يمدحون دور الحكومة فى كشف المعالم الأثرية فى عصر ما قبل كولومبيا، بينما يستكرون تجاهلها لاحتياجات الشعب ومطالبه وتاريخه المحلى. فعمليات التنقيب توضع الاهتمام بتدمير الحضارة الأصلية للبلاد من أجل تعزيز حضارة قومية أكبر، مما أدى إلى تجاهل الحالة الاقتصادية للشعب. ولذلك اتهمت الحكومة باستخدام الآثار لإضفاء الشرعية على سلطة الدولة؛ مما أدى إلى مطالبة العديد من المفكرين للحكومة بالتوقف عن هذه العمليات. ونتيجة لقوة هذه المطالب وقوة نقد أهداف الحكومة، تغيرت هذه العمليات وتغير اتجاه العمل الأثرى. فقد استخدم عمال الآثار أبحاثهم فى دعم المناقشات التى تدور حول حضارات أمريكا الوسطى والتى تشكل أساساً للهوية القومية ومركزية سلطة الدولة. ولكن هذه الأبحاث أدت إلى تعقيد العلاقات بين ماضى الهند وحاضرها بدلاً من تبسيطها. وبذلك تنوعت استجابات الشعب لهذه الأنشطة الحكومية.



وتنوعت العروض الفنية فى استجاباتها أيضاً، فبعضها أيد الخيال الروحاني لأمريكا الوسطى، والبعض الآخر انتقد دعم الحكومة لصناعة الآثار التى أثرت على أحوال الشعب. ورغم اختلاف وجهات نظر هذه العروض، إلا أنها جميعاً تشابهت فى استخدام الآثار لبيان العلاقة بين الماضى الأصلى والحاضر المكسيكى. فعروض كونشروس Concheros استخدمت إشارات الماضى لتوضيح الاختلافات فى شكل تقديم المواطن الأصلى المعاصر. كما حاولت عروض الاحتفال بالربيع إلقاء الحدود بين التقويم الأصلى والتقويم الميلادى من أجل صنع حاضر مايانى كونى للعصر الحديث والوقت المعاصر. ورغم أن عروض كاكاستلا استخدمت هذين النوعين من الأداء، التزمت بالعروض التى ترعاها الدولة فى بدايات القرن العشرين.

ويظهر من خلال عمليات التقيب التى قام بها مانويل جاميو تراث الفن المسرحى لعروض كاكاستلا- زوشيتيكاتيل Cacaxtla-Xochitecatel . فقد تكون أول برنامج فنى لمسرح سنتيتيكو Teatro Sintetico من "عروض راقصة تعبر عن الصناعات الأصلية، وعروض تمثيل صامت تعبر عن المهام اليومية للحداد والسراج، وعروض للمهرج تصور حياة العبيد الهنود فى زراعة قصب السكر فى دولة موريلوس". وبذلك تحكى الأحداث اليومية تاريخ المكسيك كما تصوره الحكومة الجديدة. كما تقدم هذه العروض أمجاد الماضى (من خلال عروض الصناعات) ورعب فترة الاحتلال (من خلال مسرحية المبودية) وإمكانية وجود صناعة بروليتارية (من خلال التمثيل الصامت لحياة العمال والحرفيين). واستطاع المسرح من خلال العروض التى يقدمها تكوين رابطة

بين الماضى والحاضر تضى الشرعية على أحداث الثورة وسياساتها الثقافية ورؤيتها لمستقبل مواطنيها. ومثلت العروض رؤية جاميو تيوتهوكان كرمز للأمة حيث تقدم أمجاد حضارة الماضى صورة المستقبل. ويتضح نجاح هذه العروض فى اهتمام الدولة، برعاية الأمانة العامة للتعليم العام، بهذا المكان بعد عام واحد فقط من تقديم هذه العروض.

وكان من أهم أهداف هذه العروض تقديم الحضارة المكسيكية المعاصرة، مع الاهتمام بشكل أقل بمرض الحضارة الأصلية للبلاد. وخلال الثلاثينيات والأربعينيات، انتشرت هذه العروض وقدمت الحضارة الأزتكى أو المايانية أو مثلت هذه العروض حضارة عامة تكونت من مزج مزايا الحضارات المختلفة. واعتمدت هذه العروض على ممثلين معاصرين يمثلون أسلافهم ويقدمون أمجاد الماضى رغم ضياع هذه الأمجاد. وكان لهذا الأسلوب تأثيران: الابتعاد عن صراع الشعب المعاصر للتخلى عن ماضيه، وإلغاء عرض الثقافات الأصلية أو المحلية لتقديم التراث المايانى والأزتكى فقط.

## كاستلا وعلم الآثار المعرفى

ترتبط هوية تلاكسكالا بالهوية المحلية والقومية بشكل خاص جداً. فمشعب تلاكسكالا يشتهر فى المكسيك بالخيانة؛ لأنه شارك كورتيس Cortes فى المعارك ضد الأمجاد الأزتكى. وحيث إن الماضى الأصلى للبلاد يكون هوية إيجابية للأمة بشكل عام، يعمل ماضى تلاكسكالا على إقصاء شعبها من الحكايات التاريخية للبلاد. ولذلك ارتبطت هوية تلاكسكالا بهوية المكسيك

فى الحكايات القومية بشكل متناقض. وحتى عند التفاضى عن هذه الأسطورة، فإن العلاقة بين الهوية الأصلية وهوية تلاكسكالا علاقة معقدة، لأن المقيمين فى الدولة يتتوعون وبذلك لا توجد للهوية الأصلية أهمية كبيرة فى تلاكسكالا انعاصرة، بمكس أهميتها فى المناطق الأخرى. وبالرغم من ذلك، تبقى هوية تلاكسكالا جزءاً من البناء الاجتماعى لها، كما يوضح لويس ريس Luis

: Reyes

لا يوجد فى تلاكسكالا مكان للحديث عن العرقية، ولكن لا يبنى ذلك أنه لا يوجد وعى بالانتماء العرقى أو التفرقة المنصرية أو العرقية. فالشعب يستخدم لغة يوتوازكان Nahua Language فى الحياة اليومية رغم عدم وجود تفرقة بين الهندى وغير الهندى، ولكن لا يقبل أى شخص أن يوصف بالمهجن. فالوصف المقبول هو تلاكسكالا (نسبة إلى الإلهام وليس نسبة إلى مجموعة عرقية معينة)؛ ولكن الشعب يستخدم كلمة إنديو Indio لوصف الفلاح الذى يعمل لدى الغير.

ولذلك ترتبط الهوية الأصلية لتلاكسكالا بالهوية المحلية والإقليمية والتاريخية (ومن ثم يحد استخدام كلمة إنديو وصفاً لمن يتخلى عن مبادئه) بشكل يختلف عن الفهم المكسيكى الأرثوذكسى لمفهوم العرقية. فأصبح الحرمان التاريخى والسياحى لتلاكسكالا أمراً واقعاً رغم الجهود المبذولة لإعادة تدوين تاريخ تلاكسكالا وإحياء السياحة الثقافية. ولذلك مثل اكتشاف كاكاستلا وعداً بجذب السياحة، وكذلك بتصحيح أخطاء ماضى تلاكسكالا.

وبينما أدرك تاريخ الاحتلال وجود تاريخ كاكاستلا وتاريخ سكانها، أوليكّا-زيكالانكا Olmeca-Xicalancas ، مثل هذا التاريخ ملاحظة على تاريخ تلاكسكالا، فترات تلاكسكالا الأصلية ارتبط بتاريخ ما قبل الاحتلال. وكان أول اكتشاف أثرى بها عام ١٢٥٠، وهو قصر زيكوتهكاتل Xicohtenkatl فى Tizatlan . ورغم قيام الفونسو كاسو Alfonso Caso عام ١٩٢٧ بالتقيب بها بحثاً عن الآثار، كانت هذه الولاية صغيرة ومهملة وقليلة الدعم. ولكن، على الجانب الآخر، كانت كاكاستلا ممثلة بالآثار. ورغم قلة الموارد الاقتصادية، أصبحت كاكاستلا متاحة لدخول الجمهور لمشاهدة آثارها. وفى عام ١٩٨٦، غطت السلطات الرسمية الآثار الموجودة بها حتى لا تتعرض للتلف، وتم إعداد الكثير من الأبحاث فى مختلف أنحاء العالم عن هذا المكان. ونظرًا لتنوع الآثار بها، من مايانية وأزتكية وغيرها، استتج الباحثون أن كاكاستلا كانت مكانًا لالتقاء العديد من المجموعات العرقية المختلفة ، ولكن دون تكوين ثقافة موحدة لهذه المجموعات. وفسر العديد من علماء الآثار هذا الاستنتاج بأن كاكاستلا كانت موقعًا تجاريًا يتوقف فيه المسافرون أو يعرض فيه السكان الأصليون أعمالهم للمجموعات المختلفة التى تلاقت فيه. ولذلك اعتمد دور كاكاستلا القومى على تميمتها والحفاظ عليها دون انفلاقها على ثقافة قومية لتعزيز السياحة المحلية.

واتصفت فترة السبعينيات والثمانينيات فى تلاكسكالا بالهجوم على علم الآثار القومى لاعتماده على السياحة، فقد شهدت هذه الفترة ازدياد الاهتمام بالتاريخ الإقليمى والشعبى. وأثناء فترة إدارة المحافظ تيوليو هيرناندىز Tulio

Hernandez (1981-1986) ظهرت لأول مرة كتب تتحدث عن تاريخ تلاكسكالا كتبها مؤرخون محليون. وتم تجديد مركز مدينة الاحتلال وإنشاء شعار للدولة، كما سمحت لامركزية التعليم لأهل تلاكسكالا بالتعرف على تاريخ البلاد. وبعد انتهاء فترة إدارة هيرنانديز، استمرت الإصدارات التعليمية للتعريف بتاريخ تلاكسكالا ومنها بعض الإصدارات عن كاكاستلا، وأدت كل هذه الإصدارات إلى تحفيز استخدام تاريخ تلاكسكالا في تنمية السياحة الثقافية. ولذلك تحولت الاكتشافات الأثرية إلى تاريخ رسمي للدولة. ولأن كاكاستلا هي المكان الأثرى الوحيد في تلاكسكالا أصبحت جزءاً من نظام التجارة في هذه الولاية المتعثرة اقتصادياً.

وفي عام ١٩٩٢، أصبحت كاكاستلا جزءاً من الإحياء التاريخي لاحتلال الأراضي الشمالية منذ عام ١٩٨١ واهتم هيرنانديز بربط التاريخ المحلي بالأسطورة. وأدى هذا الاحتفال السنوي إلى الربط بين ماضي تلاكسكالا وحاضرها لتحفيز فخر الشعب بهذه الولاية. واستمر هذا الإحياء التاريخي في الثمانينيات ليشمل الفترة ما قبل غزو الإسبان وحتى أحداث عام ١٥٩١ وتركز هذا الاحتفال في عرض آثار تلاكسكالا ولذلك تساوت مع كاكاستلا في الأهمية التاريخية السياحية.

واعتمد عرض كاكاستلا الأثرى على أثر معين يمثل معركة كبيرة. وتكون العرض من أربعة أجزاء: كاكاستلا وتقابلها مع الإسبان وخروجهم عام ١٥٩١ وتغيرت في ذلك العرض المعلومات الخاصة بتلاكسكالا. كما تم ربط هوية

تلاكسكالاب Teochichimecas الذين هاجروا إليها في القرن الثاني عشر وبأولميكا-زيكالانكا الذين سكنوها من ٦٠٠ إلى ٩٠٠ C.E ، وأدى هذا التغير إلى نقل "مكان ميلاد" تلاكسكالاب إلى كاكاستلا. فقد صور معرض ١٩٩٤ كاكاستلا باعتبارها "مكان ميلاد" الحضارة ومكان ربط قصص الماضي ببعضها. وبما أن شعب تلاكسكالاب جاء من هذا المكان "حيث ولدت الحضارة" فهذا يجعله منتمياً لهذا الماضي المجيد؛ ولذلك صورت العروض الاحتفالية هذا الماضي وأكدت على دور الآثار في ربط "الماضي بالحاضر". وأدى تقديم الشخصيات التي ظهرت في الآثار من تاريخ ميان وأولميكا وغيرهم إلى تصوير التاريخ الحديث. كما أدى تصوير آثار الرجل النمر والرجل الأخطبوط إلى بيان الهوية الدينية والتاريخ الحديث.

وفي عام ١٩٩٦ أصبحت زوشيتيكاتل Xochitecatl ، التي تشمل ثلاثة أهرامات - هرم الزهور وهرم الأفقى والهرم الحلزوني- جزءاً من هذا التاريخ لتقديم معلومات أكبر عن "جذور" تلاكسكالاب. وتغيرت أسماء أجزاء العروض التي تقدم تاريخ كاكاستلا وزوشيتيكاتل لتصبح "لحظات تكوين أساس تلاكسكالاب" و"الجذور" و"الأساس". وعالج هذا التأكيد على الحضارات الأصلية القديمة "مشكلة" هوية تلاكسكالاب الأصلية التي ارتبطت دائماً بالفزو الإسباني والحقده ضد الأزتكين، وهذا التصوير للأسلاف الأزتكية يهدف للإشارة إلى الأصول الوطنية النبيلة لتلاكسكالاب. ونظراً لعدم وجود صلة بين الشعب الأصلي المعاصر والمجموعات المختلفة التي تسكن كاكاستلا، أدى الربط بين هذه

العوامل إلى تشويش فكرى ساعد على تقديم نسخة مبسطة من تاريخ تلاكسكالا رغم وجودها فى التاريخ المحلى أو قصص المقاومة التاريخية. ومع تطور هذه العروض، ضعف دور كاكاستلا كجزء من التاريخ. وبدأ الجزء الذى كان يتحدث عن تاريخ كاكاستلا فى وصف الحضارة الأزتكية والمايانية وحضارة أوليكا. كما أكدت هذه العروض على أهمية خصائص "هذه الحضارات الأصلية" واندماجها فى الفهم الأصلى لتلاكسكالا، مع التأكيد على دور هذه الحضارات كأساس للهوية "التلاكسكالية". وأدى ذلك إلى تقليص دور كاكاستلا فى صنع هذه الحضارة وتحويلها إلى صورة رمزية. وفى عام ١٩٩٤، وصفت هذه العروض كاكاستلا باعتبارها "نقطة التقاء الحضارات" حيث اندمجت "حكمة المايا" مع "عمق التيوتيهكان" مع "قوة الأوليكا". كما وصفت هذه العروض كاكاستلا بأنها المكان الذى "تحدث فيه الرجل الطائر والرجل النمر والرجل المنكبوت عن عالم لن يعود ولكنه حاضر بيننا". وبذلك تصبح الآثار هى الدليل المعاصر على النبل وليس سكان تلاكسكالا أنفسهم. وقدمت العروض أيضاً مفهوم جاميو عن "الحضارة المفقودة" رغم مرور سبعين عاماً تقريباً على هذا المفهوم، مما يشير إلى التاريخ الوطنى والقومى حتى وإن تم استخدامه فى عروض التاريخ المحلى.

وعلى المستوى المادى وضع التصوير المرئى لآثار كاكاستلا، فى هذه العروض القيمة السياحية للبلاد. كما ظهرت من خلال العرض الحضارة الأصلية لكاكاستلا مما أدى إلى إعادة تدوين التاريخ المحلى. كما أدت هذه العروض إلى

تغير استخدام الآثار حتى أصبحت تُستخدم في العروض المسرحية. وزادت أهمية الجزء الذي يتحدث عن كاكاستلا في السنوات التالية، حيث انتقل العرض إلى أثر كاكاستلا- زوشيتيكاتل مما استدعى تقليل السرد التاريخي في العرض واختفاء. ويشير ذلك إلى استقرار الصور الوطنية المجازية ويُعدها عن السرد التاريخي كجزء من الفن المسرحي الخاص بها.

### العروض والاحتفالات السنوية في كاكاستلا- زوشيتيكاتل

انتشرت الاحتفالات السنوية باكتشافات كاكاستلا الأثرية في الثمانينيات. وكانت تقام هذه الاحتفالات في شهر سبتمبر من كل عام، وكانت تشمل مؤتمرات أكاديمية عن المكان وإصدار الأبحاث الأثرية في كتب ونشرات علمية. وكانت هذه المؤتمرات تهدف إلى الدعوة لتمويل عمليات التنقيب عن الآثار في كاكاستلا- زوشيتيكاتل. وفي عام ١٩٩٠، أصبحت هذه المؤتمرات إحياء لذكرى هذه الاكتشافات. ففي هذا العام استمر برنامج الاحتفال لمدة أسبوع ويتضمن عرضاً لبعض اللوحات وعروضاً راقصة. واهتم برنامج الدعاية لهذا الاحتفال بالإعلان عن مؤتمر للاحتفال بذكرى مرور ٥٠٠ عام على وصول كولومبس؛ مما جذب مؤرخي الفن من مختلف أنحاء العالم. وفي عام ١٩٩٤، أضافت السلطات الرسمية إلى برنامج الاحتفال سباق ماراثون وعرضاً لآثار كاكاستلا. وفي العام الذي يليه لم يتضمن برنامج الاحتفال هذا العرض رغم وجود عروض راقصة في هذا المكان الأثري. وفي عام ١٩٩٧، ظهر أول عرض للزوشيتيكاتل. ويادر المحافظ خوزيه أنطونيو ألفاريز ليما Jose Antonio Alvarez Lima



(1993-1999) بإتاحة استثمار جديد في كاكاستلا نظرًا لعمليات تنقيب زوشيتيكاتل، وهو مركز للطقوس الدينية قريب من كاكاستلا. وأدى هذا الاستثمار إلى زيادة دور كاكاستلا - زوشيتيكاتل في العروض الفنية التي ترعاها الدولة.

وأدت هذه العروض الفنية الخاصة بكاكاستلا- زوشيتيكاتل إلى زيادة استثمارات العروض الثقافية وتطوير محتوى هذه العروض وشكلها. ففي البداية اهتمت هذه العروض بنشر معلومات تاريخية عن المكان ويمرور الوقت تضمنت العروض صورًا مرئية وعروضًا راقصة للتأكيد على أهمية المكان، التاريخية ودوره كجزء من تاريخ تلاكسكالا. كما لفتت سباقات الماراثون الانتباه إلى الأراضي الشاسعة والبيئة التي تحيط بهذا المكان التاريخي. ثم تحولت هذه الاحتفالات من تقديم المعلومات حول المكان إلى إظهار جمال الآثار الموجودة به.

وفي عام ١٩٩٧، احتفلت هذه العروض بالذكرى التاسعة عشرة لاكتشاف كاكاستلا والذكرى الثالثة لاكتشاف زوشيتيكاتل، مما جذب العديد من السياح في هذا الوقت. فقد استفاد منظمو الاحتفال من تزامن عدة أحداث تاريخية ودينية في هذا الوقت، ومنها عيد القديس ميغيل، لجذب عدد كبير من الجمهور والسياح. ورغم هذه الاحتفالات المتعددة، برز فيها بشكل أكبر وكان أكثرها جذبًا للجمهور الاحتفال بالشملة الجديدة New Flame، وهو احتفال طقسى في التقويم الأزتكى. ويقابل موعد هذا الاحتفال في التقويم الأزتكى نهاية قرن في التقويم الميلادى. وكان هذا الاحتفال يشير إلى تعرض الشمس

والأرض إلى الدمار ولتنتج هذا الحدث يتم إطفاء النيران في كل مكان حتى تمر هذه الفترة ثم يُعاد إشعالها مرة أخرى ؛ ولذلك سُمي هذا الاحتفال "باحتفال الشعلة الجديدة". ويرتبط هذا الاحتفال بشعب ناهوا وأزتيك حسب ما جاء في المخطوطات القديمة، ولكن يمكن ربطه بالعديد من المجموعات المكسيكية الأخرى. وفي السنوات الأخيرة ارتبط هذا الاحتفال بزوشيتيكاثل، نظرًا للعثور على أثر حجري يصف هذا الاحتفال. كما تم استخدامه كجزء من أحداث متفرقة دون النظر لزمن هذه الأحداث.

ويبدأ الاحتفال بضوء مصباح وبناء أهرامات زوشيتيكاثل ليصبح هذا المكان مكانًا مقدسًا تُقام فيه الطقوس. ثم تُطفأ الأنوار ويُسمع صوت استغاثة. وتظهر بعد ذلك مجموعة من الراقصات عند الهرم الحلزوني لترقص حول الشعلة المقدسة التي تُضاء بعد إطفاء الأنوار فوق هذا الهرم. وبعد انتهاء هذا العرض الراقص يتم حمل كشاف كبير لأعلى هرم الزهور بصحبة الموسيقى. ويستمر العرض بعد ذلك دون موسيقى مع ترديد أناشيد الشكر والتمسيح ورقصات حول زوشيتيكاثل. وتخفى الأهرامات أضواء النيون ويتم إلقاء خطاب حماسي يشيد بشجاعة الشعب ووطنيته. ثم ينتهي العرض بتتميم المكان مرة أخرى.

ويظهر من هذا الشكل للعرض الاهتمام ببيان الخصائص الأثرية للمكان. كما توضح أشكال الإضاءة المختلفة حجم الأهرامات ومساحة المكان. بالإضافة إلى ذلك ، يوضح نقل الكشافات من هرم لآخر المسافة التي تربط بين أجزاء

الأهرامات المختلفة وتحولها إلى موقع متماسك ومترابط. ويشير هذا المرض من الأضواء إلى الأهداف الاقتصادية لتحويل الموقع الأثرى إلى موقع سياحي. وبذلك يتم الربط بين احتفال الشعلة الجديدة وتاريخ تلاكسكالا.

وعمل زوشيتيوتيزن Xochitiotzin على تحقيق هذا الهدف أيضاً، فحاول ربط كاكاستلا-زوشيتيكاتل بالانحياز إلى الاحتفال بالشعلة الجديدة. وبالعكس ركزت العروض بشكل أقل على إعادة تدوين التاريخ المحلي وعناصره التي يمكن ربطها بآثار حضارات أمريكا الوسطى الأخرى. وفي ذلك الوقت أدى تجاوز احتفال الشعلة الجديدة وعرض المكان إلى اعتبار كاكاستلا عنصراً من العناصر الهامة في حضارة أمريكا الوسطى، وبذلك تستحق المشاهدة والاستثمار. ومنح استخدام احتفال الشعلة الجديدة معنى أهم لهذا المكان الأثرى. وبذلك تغيرت أهداف الآثار في تلاكسكالا باحتفالات عام ١٩٩٧، فقد أصبحت ذات دور قيادي في هذه الاحتفالات. وهكذا يُستبدل القصص التاريخي بهذا التجاور بين الموقع الأثرى واحتفال الشعلة الجديدة.

واستمرت احتفالات التقيب في كاكاستلا- زوشيتيكاتل حتى اليوم واستمرت المؤتمرات التي تتحدث عن هذه الأحداث كجزء من الاحتفالات. ولكن في عام ٢٠٠٠ بدأت العروض في الابتعاد عن التحديد التاريخي لتقتصر فقط على العروض الفنية. واهتمت العروض ببيان توافق الحضارات المختلفة وآلهتها. كما صورت كاكاستلا باعتبارها "مكان نهاية المطر". وبذلك اعتمدت هذه الاحتفالات منذ عام ١٩٩٧ إلى عام ٢٠٠٠ على الفن المسرحي للعروض القومية.

كما استدعى بناؤها العروض الأرتيكة فى الثلاثينيات والأربعينيات. واهتمت هذه العروض بتقديم الحضارات الأصلية دون الاهتمام بتفسيرها أو شرحها.

ورغم زيادة الاستثمارات ضعف تمويل احتفالات الشعلة الجديدة. ففى احتفالات عام ٢٠٠١ تم إلغاء هذا الاحتفال، وفى عام ٢٠٠٢ تم إلغاء الجزء الذى يتحدث عن كاكاستلا بالكامل. ونتيجة لضعف التمويل قل الاهتمام بصيانة الآثار، مما أدى إلى مشكلة قومية. ولكن العروض والاحتفالات الخاصة بكاكاستلا- زوشيتيكاتل أدت إلى تطوير استخدام الآثار على المستوى القومى وليس على المستوى المحلى فقط. وعلى المستوى المادى أدت الأزمة الاقتصادية فى السنوات الأخيرة إلى تفاقم هذه المشاكل، كما اضطر الممثلون المحليون والإقليميون إلى إعادة تكوين فكر قومى يناهض الرأسمالية الليبرالية الجديدة. وبذلك يمكن أن تحظى إعادة بناء الثقافة القومية بمستقبل أكثر إشراقاً مما تخيل صناعها رغم الأهداف القليلة التى استطاعوا تحقيقها.

## جثة الهوية الجزائرية: الميت لـ "أكور عمارة"

سوزان هيديك

تظهر ببطء أضواء حمراء خافتة تصحبها موسيقى يهودية (أغنية دينية يصاحبها صوت آلة وترية) في الخلفية. وفي هذا الضوء الخافت يظهر معرض الجثث خالياً إلا من تابوت بجوار الجدار الخلفي. ويستند أوليفييه Olivier على جانب التابوت محدقاً للأمام، وعلى الجانب الآخر من التابوت ينفخ دومينو Domino واضعاً يديه تحت رأسه على غطاء التابوت. ويبدو أنهما على ذلك الوضع منذ فترة. ولكن يبدأ أوليفييه في إيقاظ دومينو قائلاً: "استيقظ يا دومينو. فلا يوجد وقت للنوم". فيستيقظ دومينو وهو يفرك عينيه ويتشاءب قائلاً: "إن رائحة هذه الجثة تصرعني". ثم ينزع غطاء التابوت بينما يقلب أوليفييه صفحات مذكرة تحوي كتابات السيدة المتوفاة. وهما لا يحققان في سبب الوفاة، الذي يبدو واضحاً -التمذيب- ولكنهما يبحثان عن هوية الجثة وهوية من قام بتمذيبها وتشويهها. ويبدآن في فحص الجثة وما حل بها من تشويه وتمزيق وإهانة، ثم يصيح دومينو: "هل يمكن أن تتخيل مدى الألم والتمذيب اللذين عانت منهما هذه السيدة؟ فلتنظر إليها جيداً يا صديقي" (عمارة ٩٩).

ولكن ماذا يفعل الجمهور وهو يشاهد هذه اللحظات الافتتاحية العجيبة لهذه المسرحية السريالية الميت La Dèfunte للكاتب الجزائري أكور عمارة؟

هل يمكن أن يؤخذ هذان المحققان وما يفعلانه من عبث بأجزاء الجثة بجدية؟ بالطبع يُعد هذا الموقف الذى تتحدث عنه المسرحية موقفاً جاداً مثل الأحداث المروعة التى جرت فى الجزائر فى التسعينيات. فأحداث العنف فى هذه الفترة تصور أكثر الحروب الأهلية وحشية وعنف. فقد شملت هذه الأحداث جرائم خطف واغتيال وتمنيب وتمثيل بالجثث أمام الأهل والأصدقاء، مما أفرغ الشعب. وحسب التقارير التى وردت عن حكومة الرئيس الجزائرى عبد العزيز بوتفليقة، يوجد أكثر من ١٠ آلاف قتيلًا فى الفترة من عام ١٩٩٠ إلى ١٩٩٩، رغم إصرار بعض الباحثين على أن عدد القتلى فى هذه الفترة قد بلغ أكثر من ١٢ ألف قتيل. ولكن لعدم توثيق الحرب الأهلية فى الجزائر أطلق عليها المؤرخ بنجامين ستورا "Benjamin Stora الحرب الخفية". فهو يصف هذه الاستراتيجية فى إخفاء معلومات الحرب الحقيقية وعدم توثيقها قائلاً: "هل يمكن الجزم بوجود حرب لم يرها أحد؟" (ستورا، 8 La Guerre) وفى التسعينيات منعت الحكومة الجزائرية دخول الصحفيين والمصورين الأجانب وصادرت كل الدلائل على هذه الأعمال الوحشية. ولكن هذا الحجب للمعلومات انتهى منذ فترة قريبة، فقد أُقيم معرض فى باريس فى خريف عام ٢٠٠٢ بعنوان: "صور عشر سنوات فى الجزائر"، وتوسط المعرض "جدار الرقابة"، وهو جدار يضم الصور التى منعت الحكومة الجزائرية نشرها فى التسعينيات وسمحت بمرضاها فى صيف عام ٢٠٠٢ .

والآن يؤكد الكتاب والمسياسيون الجزائريون أن الطريق الوحيد للتقدم هو عرض ثقافة العنف التى عانت منها بلادهم فى التسعينيات. ويقدم الكاتب

الجزائري سليمان بنيسة Slimane Benaïssa في مسرحيته أبناء العذاب Les Fils de Lanerturne أسباب التطرف الإسلامي وتداعياته، ويصور في مقدمة المسرحية مخاطر الكتابة عن أحوال الجزائر في العقد السابق للقرن العشرين. ولكنه يذكر في نهاية كلامه أن "الخطر الأكبر هو الصمت". وهؤلاء الجزائريون من كتاب وصحفيين ومفكرين الذين تغلوا عن الصمت في تلك الفترة تعرضوا لخطر الاغتيال، خاصة الذين يتحدثون الفرنسية. فكان يُعد هؤلاء مصدرًا للأثر السيئ على الشعب، ولذلك كان يجب القضاء عليهم. وقد شهد عام ١٩٩٣ و١٩٩٤ اغتيال كُلِّ من الروائي طاهر جودت والشاعر يوسف سيبتي والطبيب النفسى والمؤلف محفوظ بوكيكي وعالم الاجتماع محمد حامد بوخبيزة والكاتب المسرحي عبد القادر علولة (الذي تم اغتياله في باريس) ووزير التعليم العالى السابق جلالى لبيب وعضو مجلس الشورى القومى لادى فليسى ومدير كلية الفنون الجميلة أحمد عسيلة ورئيس الرابطة الجزائرية لحقوق الإنسان يوسف فتح الله ومُفَنِّى الرأى شاب حسنى، وغيرهم. وفيما بين عامي ١٩٩٣ و١٩٩٦، قُتل ٥٧ صحفياً واختفى ٥ آخرون وفي آخر روايات طاهر جودت آخر صيف من العقل The Last Summer of Reason، والتي عُثِر عليها بين أوراقه بعد اغتياله في ٢٦ مايو ١٩٩٣، يؤكد أنه سيُقتال بسبب هجومه على التعصب الدينى. فالشخصية الرئيسية في روايته، صاحب مكتب يُدعى بوليم ياكِر Boulem Yekker، يهاجم ويحتج على اتهام المتطرفين للفن والأدب بالكفر، فيقول:

إنهم يملكون مدى الخطر الذى تحمله الكلمات. فهم لا

يستطيعون تشهير الكلمات وتخديرها، فالكلمات تُحدث

التغيير وهى التى تولد الشك والنهاية. (جودت، ١٤٣-١).

وتم نشر هذه الرواية بعد وفاة طاهر جودت. وفي عام ١٩٩٥ بدأت الأحزاب السياسية في اتباع برنامج سانت إيجيديو Sant'Egidio لتحقيق الإصلاح السياسي ووضع نهاية للعنف والإرهاب:

يمشى شعب الجزائر اليوم في رعب لم يشهده من قبل  
ويمانى من ظروف اقتصادية واجتماعية لا تُعتمَل. فهناك  
حرب خفية تسبب في هذه الاعتقالات وعمليات الخطف  
والاغتيال والتعذيب. وأصبح الانتقام والتشويه هو القنَر  
اليومي للشعب... فخطر الحرب الأهلية أصبح أمراً واقعاً،  
فهى إهانة لكرامة الناس ومرار لوحنة الدولة والسيدة  
الوطنية (بيير، ٥٩).

وتوقعاً لهذا العنف والوحشية في التسمينيات يعرض أكور عمارة في مسرحيته الميت التقارير الموثقة التي تعرض ثقافة العنف والوحشية. فهو يقوم بتحويل المواقف الواقعية إلى عبث غريب يبدل بين المواقف الحسية والشكل الساخر. وهذا الأسلوب الذي يشكل الفن المسرحي المعقد يتيح له تصوير طبيعة الأحداث بشكل تفصيلي، فهو ينتقل بين التركيز على الموقف الرهيب لفحص جثة سيدة ممزقة الأعضاء إلى تصوير جسد هذه السيدة كرمز لمدى العنف وعدم الاستقرار الذي تعاني منهما الجزائر. فهذا الجسد الممزق يشير إلى الجزائر وقصة هذه السيدة تعبر عن الرعب الذي يعيشه شعب الجزائر. فهذه السيدة التي قُتلت بوحشية، والتي لا يرى جثتها الجمهور، تعمل كنقد لاستراتيجيات الأحزاب المنشقة. ولا يربط عمارة عالم المسرحية بالعالم



الواقعي، ولكنه يجعل عالم المسرحية انعكاساً للواقع، كما يحاول دمج هذا العالم المسرحي بالواقع. بالإضافة إلى ذلك، تلقى أحداث المسرحية الضوء على ما يحدث في الجزائر من خلال صور واقعية ورمزية توضح أثر القوى السياسية في تمزيق الدولة، مما أدى إلى الأحداث المروعة في التسعينيات.

وتشير المسرحية أيضاً إلى أحداث تاريخية بعيدة عن الجزائر. فكل فصل من فصول المسرحية الخمسة يبدأ بموسيقى ترتبط بشعب ما، عاصر نفس أحداث الإبادة الجماعية، من مختلف أنحاء العالم. فيسبق الفصلين الأول والخامس موسيقى يهودية، ويبدأ الفصل الثاني بموسيقى بوسنية، ويبدأ الفصل الثالث بموسيقى أفريقية (إشارة إلى رواندا)، ويبدأ الفصل الرابع بموسيقى عربية (جزائرية). ولا تنتهي المسرحية بدمار الأمة، ولكنها تشير إلى إمكانية ظهور مستقبل أفضل في هذا الواقع السيئ. فعمارة يرى هذا المستقبل في هوية الجزائر الخالية من هذا الرعب الذي سببته أحداث التسعينيات المروعة. فهذه الجثة التي تعرضها المسرحية تزداد قوتها أثناء أحداث المسرحية من خلال قراءة المحققين لكتابات السيدة، ولذلك تظهر روحها على خشبة المسرح في نهاية المسرحية، وبذلك أيضاً يؤكد عمارة على أن الجزائر ستزداد قوتها وتهزم الانشقاق الحزبي. فجثة السيدة تشير إلى صراع الجزائر.

ولتوضيح أزمة الجزائر التي يصورها عمارة في مسرحيته، من الضروري توضيح العلاقة بين الجزائر وفرنسا قبل الاحتلال وبعده. فقد غزت القوات الفرنسية الجزائر عام ١٨٣٠، وتطورت علاقتهما أكثر من تطور علاقة فرنسا

بالدول المحتلة الأخرى مثل المغرب وتونس. فمهمة فرنسا في الجزائر لم تكن احتلال الدولة، ولكنها كانت تهدف لاحتوائها. فقد اهتمت فرنسا باستبدال النماذج الفرنسية بلفة الجزائر وثقافتها، وجعل الجزائر جزءاً من فرنسا وامتداداً لها على البحر المتوسط. وقد عبر محمد قاسم عن هذا الهدف في مسرحيته ١٩٦٢ التي قدمها عام ٢٠٠١ على مسرح الشمس. ففريب، أحد شخصيات المسرحية، يستعيد ذكريات المدرسة في الجزائر عندما كان مُدرسه الفرنسي يذكر الطلاب بأن "البحر المتوسط يجرى خلال فرنسا مثلما يجرى نهر السين خلال باريس" (قاسم، ١٦). ونتيجة لهذا الاستعباد التام لشعب الجزائر، خلفت حرب الاستقلال (١٩٥٤-٦٢) تراثاً من الكراهية والرعب بدا وكأنه يستكر وجود أمة جديدة لصالح الحكم الديكتاتوري. ولجأ حزب الثورة (الجبهة الليبرالية القومية)، الذي يدعى قيادته لهذه الأمة الجديدة، للحكم القمعي للحزب الواحد الذي استمر لمدة ٣٠ عاماً. وقامت الحكومة الجديدة بتنفيذ إجراءات تعريب الجزائر من أجل استعادة الهوية "الجزائرية" والقضاء على آثار الاحتلال. ولكن السياسات المشوهة للجزائر المستقلة، والتي تقلد خطط السياسة الفرنسية، تجاهلت تراث الدولة الثقافي والديني المتنوع وأحاطت الدولة بفوضى اجتماعية وثقافية واقتصادية.

وأدى الفساد والعلمانية والاستخدام المفرط للقوة والسلطة في حزب الثورة إلى اتجاه بعض الناس؛ وخاصة الشباب، إلى الفكر الوحيد المتاح الذي قدمته الحركة المعارضة لجبهة الخلاص الإسلامي. ففي منتصف الثمانينيات، بدأت مجموعات معارضة هي اتهام حزب الثورة "بقمع" الثورة وتفضيل المتحدثين

بالفرنسية على المتحدثين بالعربية وتجاهل القيم الإسلامية التقليدية. وكان هذا الاتهام غريباً لأن حزب الثورة اهتم بشكل كبير بسياسة التعريب. وفي الوقت نفسه، بدأت الحالة الاقتصادية تتعثر بعد هبوط أسعار البترول وزيادة الديون. وفي أكتوبر عام ١٩٨٨، احتج بعض الشباب ومعهم مجموعة من المناضلين الإسلاميين على إلغاء الحكومة للاحتياجات الأساسية للشعب. وطالب حزب الثورة القوة الأمنية بإنهاء هذا الاحتجاج، مما أسفر عن مقتل المئات. وفي السنوات التالية، من ١٩٨٩ إلى ١٩٩١، حاولت الحكومة الاستجابة لبعض المطالب مثل تعديل الدستور وحرية الصحافة والسماح بإنشاء أحزاب سياسية جديدة. وكانت جبهة الخلاص الإسلامي هي أقوى الأحزاب السياسية الجديدة في تلك الفترة. واستطاعت السيطرة على معظم المدن الرئيسية في الانتخابات المحلية لعام ١٩٩٠. وبدأ المسؤولون الجدد طريق الإصلاح الإسلامي في التعليم والملبس. ويتحدث نور الدين أبا في مسرحيته يا له من أمل كبير أو الأغنية الجديدة للبلاد المفقودة (عام ١٩٩٤) عن الجائز في التسعينيات. فيشرح أحد شخصيات المسرحية جاذبية جبهة الخلاص الإسلامي قائلاً: "عندما ساند الشعب هذه الجبهة في الماضي، لم يقتل الإسلاميون أي شخص. وقد ساندتهم الشعب لأنهم احتجوا على فساد حزب الدولة ووعدا بمعاوية قادة حزب الثورة الذين كانوا يتولون مسؤولية الدولة آنذاك" (أبا، ٢٢٨).

وفي منتصف عام ١٩٩١، فازت جبهة الخلاص الإسلامي بأكبر عدد من مقاعد المجلس القومي في أول انتخابات، ولذلك منعت القوى العسكرية الدورة

الثانية من الانتخابات حتى لا تقع السلطة فى أيدى الحزب الإسلامى. وتمت الاسماضة الرئيس شادى بنجديد بالرئيس محمد بوضياف الذى تمهد بالقضاء على حزب جبهة الخلاص الإسلامى والذى قامت المحكمة الإدارية الجزائرية بحله فى مارس ١٩٩٢، كما اهتم أيضاً بالقضاء على فساد الحكومة، وبالرغم من ذلك استمر الحزب السياسى العسكرى فى تولى السلطة وأصبح نظام تعدد الأحزاب أمراً زائفاً، حيث لجأ المناضلون الإسلاميون إلى العنف من أجل إسقاط نظام الحكم الذى خدع الشعب ونزع منه السلطة. وفى يونيو ١٩٩٢ تم اغتيال الرئيس بوضياف؛ مما استلزم اتخاذ إجراءات صارمة لحفظ الاستقرار. وواصل المناضلون الإسلاميون محاربة الحكومة التى اعتبروها غير شرعية وامتد الصراع ليشمل محاربة كل من يشك فى القوانين والتقاليد الإسلامية. ويصف أحد الشخصيات فى مسرحية يا له من أمل كبير هذا الصراع قائلاً: "لن يتحدث أحد غيرهم الآن وقد جاء يوم الاغتيالات. فبعد أن اغتالوا الضباط والجنود، بدؤوا فى اغتيال الأطباء والشعراء والصحفيين وأساتذة الجامعات وعلماء الاجتماع" (أبا، ٢٣٧). ولكن لا يكشف هذا الصراع بين الحكومة والمتطرفين الإسلاميين كل الحقيقة، فكما ذكر الصحفيون والمؤرخون والفنانون فى أعمالهم أن: الأطراف المتصارعة كان لها نفس الأهداف. وكما ذكر لويس مارتينز فى الحرب الأهلية الجزائرية، ١٩٩٠-١٩٩٨ أن "العنف كان هو الوسيلة التى اتبعتها هذه الأطراف لتحقيق الثروة والمركز الاجتماعى" (مارتينز، ٧، ٩).

ويدفع عمارة الجمهور فى مسرحيته الميت داخل هذا الصراع. وفى بداية المسرحية تسلط الأضواء على غرفة التحقيق التى يوجد بها اثنان من

المحققين، أوليفيير ودومينو، وجثة. فالجمهور لا يرى جثة السيدة ولكن ،  
يفعله المحققان من محاولات لتجميع أجزاء الجثة وحوارهما الذي يصن  
السيدة وما تعرضت له من تعذيب، يجعل المشهد مليئاً بالحياة :

يا لها من بشرة جميلة، ولكن ماذا تبقى منها؟ ألم تلتق هذه  
السيدة أسوأ أنواع العذاب؟ انظر إلى عينيها يا دومينو  
لقد تم انتزاعهما لأنهما شاهدا الكثير أو لأنهما ذرفتا الدمع  
الكثير. لقد مرت الشفرة على فمها ومزقته وتغضبت رأسها  
بالدماء. لقد تشوه وجهها بالكامل. وتبدو وكأنها شاهدة رعب  
العالم كله، وعاشت عذاب آلاف السنوات. من المؤكد أن الرب  
قد بكى وروحها صاعدة إلى السماء. وأكد لك أنها تعرضت  
إلى التعذيب لفترة طويلة أتاحت لها فرصة قياس مدى  
اعتراف مذبذبها (عمارة، ٩٩، ١٠٦).

وداخل هذا المشهد الرهيب، يقدم عمارة بعض العبارات الفكاهية حـ  
يُخرج الجمهور من واقع هذه الأحداث المؤلمة. فبعد هذا الوصف التفصـ  
لشكل الجثة، يطلق أوليفيير تعليقاته المرححة أثناء محاولاته هو وزمـ  
تجميع أجزاء الجثة وفحصها. وهذه التعليقات تشير إلى البحث عن جهـ  
المرأة في هذا الجسد الذي تعرض للتعذيب والتشويه.

كما أن هذا الوصف الدقيق لتفاصيل التعذيب، يمنح جسد السيدة الذي  
يراه الجمهور وجود قويًا. وانتشر هذا الأسلوب في مسرحيات ما بعد الاحتـ  
كما يذكر جلبرت Gilbert وتومكينز Tompkins : " يكتسب الجسد الفا

عن أعين الجمهور القوة والموقع الدرامى الهام فى أحداث المسرحية.. فهذا الغياب يترك المشاهد فى حالة من عدم الاستقرار طوال العرض" (جلبرت ٢٣٠). وفى مسرحية الميت يشير هذا الجسد إلى عملية التعذيب التى تعرضت لها السيدة، ويشير فى الوقت نفسه إلى الأحداث المؤلة والمروعة التى جرت فى التسمينيات والتى حدثت أيضاً فى حرب استقلال الجزائر.

ويربط عمارة فى مشهد آخر بين هذه الجثة والأعمال الإرهابية التى حدثت فى الجزائر فى تلك الفترة. وهو بذلك يتبع أسلوباً مسرحياً يتم فيه الربط بين عالم المسرحية والعالم الواقعى، فكما يقول أوليفيير فى أحد المشاهد مغاملاً دومينو: "انظر إلى هذه الجثة. من قتلها؟ هذه السيدة لم تستمد لهذا الموت الوحشى. وفى هذه الأحداث المرعبة أصبحت الفاية مبرراً للوسيلة" (عمارة، ١٢٤). ثم يتحول هذا السؤال عن القاتل إلى تساؤل عن العدد الكبير من القتلى الأبرياء الآخرين من أطفال ونساء. ويتضح هدف القتل الذى يتمون ثقافات الموت والقتل وهدف من يجنون المال من وراء هذا الموت (مثل صانعى السلاح وحفار القبور). وهذا التصوير يوضح سوء استغلال السلطة. ويصبح المشاهد هو الشاهد على الأحداث السياسية التى تؤدى إلى العنف وتسمح باستمراره.

ولا يكتفى عمارة بمرض أحداث العنف فقط، ولكنه يؤكد أيضاً للجمهور أن الإرهاب ينتشر فى كل مكان فيقول: "لم يكن الإرهابى سلعة نادرة، فكل ما يجب عليك فعله هو طرُق باب جارك" (عمارة، ١١٤). ويبدو أنه يشير إلى

مسئولية كل شخص عما يسمح بحيدوثه؛ وبذلك يتهم كل شخص يظل صامتاً تجاه ما يحدث ولا يحاول تغييره. فمسرحية عمارة تصور النتائج المدمرة "لإدراك تايلور الأعمى الذى يسمح للناس بإنكار ما يرونه وبذلك يتآمرون مع العنف المحيط بهم" (تايلور، ١٢٢).

وفى طريق بحث عمارة فى مسرحيته عن شخصية الجلاد يوضح أن القاتل يعيش بين الناس. فائناء فحص أوليفيير ودومينو للجروح بجسد الجثة يندھشان من قدرة الممذب على إبقاء ضحيته حية لمدة أيام. ويعلق دومينو على "فن" تمزيق الجثة بأنه يذكره بدليل الحكومة الرسمى الذى درس فيه طرق قتل الخائن ويشرح ذلك قائلاً:

من الأفضل أن تعرف شخصية ضحيته أولاً. فلا يمكنك أن تقتل الثور مثل قتلك دجاجة. فيجب أن تعلم الضحية حسب مكانتها وتلايرها، سواء كان ضابط شرطة أو شاعر، أو صحنياً أو امرأة أو طفلاً. وليس الأمر أن تقرر أى جزء من جسد الضحية ستهاجمه، ولكن يجب أن تختار هذا الجزء حسب ذنبه.. فمثلاً ستفعل بقم يهجو ويهاجم؟ وماذا ستفعل بطنق مرصع بالجواهر؟ أو بيد تكتب ما لا يمكن قوله؟ أو برأس مكشوفة؟ أو بساق عارية؟ هكذا يجب أن تختار سلاحك. فالسكين الحادة لا تكلف الكثير، ولكنها تفعل الكثير بالضحية وتجعل من القتل أمراً مقدماً. فالضحية تختار التوبة مع اقتراب نهائيتها. ويجب عليك أن تهاجم

الضخمية وتجميلها لتعاني من أكثر أجزاء جسدنا تفضيلاً

عنها. (عمارة، ١٠٦-٧).

فدومينو يسأل أوليفيير عن الجثة ويؤكد أن ما بها من آثار تعذيب يماثل ما جاء في هذا "الدليل". وبذلك لا يصبح مدهشاً أن يكون أوليفيير هو من قام بتعذيب هذه السيدة. ولكن لا يذكر في المسرحية دوافع هذا التعذيب ولكنها وسيلة لاستمرار القوة. ويؤدي إخفاء دوافع أوليفيير لتعذيب السيدة إلى التركيز على استخدام الشخصيات التي يراها الجمهور على المسرح كأدوات لجذب الانتباه إلى تلك الجثة.

ولكن لا تُعد قصة هذه السيدة محور المسرحية أيضاً. فعمارة يستخدم أسلوب "تتابع كشف الحقائق" حتى يصل بالمشاهد في النهاية إلى وصف هذه السيدة بالجزائر. ولا يُعد هذا الوصف للجزائر أسلوباً خاصاً بعمارة وحده. فقد وصفها كاتب ياسين Kateb Yacine بالفتاة الجميلة (الأمل في الاستقلال) التي تمثلها شخصية نجمة في أول روايته دائرة النار Le Cercle des Represailles ثم تقوم بتعريف الهوية الجزائرية وتحديدها. ولكن في مسرحية عمارة لا يتم تصوير الجزائر بالمرأة الجميلة المرغوبة، ولكن تم تصويرها بجثة السيدة الممزقة؛ إشارة إلى المجتمع الجزائري الذي مزقه وأذاه الشعب. فالجثة الممزقة تمثل الهوية الجزائرية التي مزقتها السياسات المدمرة للجزائر المستقلة.

ويعرض عمارة في مسرحيته المستقبل المتوقع في حطام الماضي، ورغم الأحداث المروعة التي تقدمها المسرحية يؤكد عمارة على وجود الأمل في



مستقبل أفضل.. ورغم ما تعرضت له جثة السيدة، التي تمثل الجزائر، من تشويه ترفض الهزيمة فتتجمع أعضاؤها الممزقة وتظهر على خشبة المسرح (التي تمثل العالم). فأوليفيير يشير دون وعى إلى طريق العلاج من خلال إعادة تجميع أجزاء الجسد فيقول: كان من الصعب العثور على هذه الجثة، ولكننا جمعنا أجزائها وأوصلناها ببعضها حتى تقف أمام الرب كاملة (عمارة، ١٠١). فظهور روح هذه السيدة على خشبة المسرح فى آخر مشاهد المسرحية، يشير إلى إعادة التجسيد القومى من خلال تجميع اللغات والسلالات العرقية المختلفة فى الجزائر. فقد جرت العديد من الإصلاحات السياسية فى السنوات الأخيرة فى الجزائر، مثل الانتخابات الديمقراطية وقوانين السلام المدنى التى منحت العفو العام للإسلاميين المسلحين وإصلاحات الجيش والزيارات الدولية التى قام بها الرئيس بوتفليقة، وكل ذلك يشير إلى أهمية المجموعات غير العربية فى الجزائر وأهمية تعريفها.

وتُعد الإشارة إلى الفيلسوف جون لوك John Locke فى المسرحية دليلاً على تلك الإصلاحات. فجون لوك يصف الحكومة بالمقد الاجتماعى الذى يجب أن يعتمد على الاتفاق العام وليس على السلطة الاستبدادية التى تظلم الشعب وتهدر مصالحه وتدمر حياته. فعندما تهتم الحكومة بمصالحها الخاصة، يظهر الثوار والمتمردون. ويظهر ذلك من خلال شخصية أوليفيير ودومينو اللذين يمثلان سوء استخدام السلطة، ومن ثم يجب الخلاص منهما. وعلى الجانب الآخر يمثل لوك، رئيس أوليفيير ودومينو والذى -يمثل إشارة إلى

جون لوك، مقاومة الاستبداد. فمن بداية ظهوره فى المسرحية، يلغى سلطة المحققين أوليفيير ودومينو. فهو يظهر بشكل جاف ومعه حراسه مؤكداً علمه بشخصية السيدة وشخصية الجلاد الذى قام بتعذيبها. فيكشف اسم الضحية وهو زيرا Zira (التي تشير بشكل خفى إلى كلمة جزيرة) والجلاد هو أوليفيير نفسه. ثم يحاول أوليفيير استعادة سيطرته فيتعهد الخطأ فى اسم رئيسه منادياً إياه باسم كوك Coq الذى يُعد رمزاً لفرنسا؛ حتى يربط بينه وبين القوة المحتلة المكروهة من شعب الجزائر. ويستجيب رئيسه لوك لهذا الخطأ المتعمد بأمره باعتقال أوليفيير بتهمة تعذيب تلك السيدة، وبذلك يصبح لوك هو المسيطر فى النهاية. وشخصية لوك تعبر عن حق الإنسان فى الحياة والحرية وضرورة معاقبة من يسوء استخدام السلطة.

ويتضح أمل عمارة فى وجود جزائر عادلة فى مسرحية جسد يتألم: بناء العالم ودماره لإيلين سكارى Elaine Scarry التى تُحلل فيها عمليات البناء والهدم من خلال الجسم البشرى. فتقول إيلين إن "دمار" العالم [يتضح فيه أحداث الحرب وعمليات التعذيب" (سكارى، ١٧٧) مما يتعارض مع عمليات بناء الحضارة. فعمليات التعذيب وأحداث الحرب تعمل على إحداث الألم الجسدى حتى تفقد الضحية صوتها، مما يمنح المئذب أو الجلاد قوة وسيطرة، وبذلك يؤدى الألم إلى القوة وينتج عنه عواقب سياسية هامة. وبذلك تؤكد سكارى على أهمية التعذيب فى منح النظام السياسى الشرعية.

ويُعد هذا التعذيب خاصة أمام الآخرين ضرورياً لحفظ النظام. فكل دلائل الحضارة من أثاث وأجهزة حديثة مثل: المقاعد والثلاجات وحتى زجاجات المياه

الغازية تتحول في فترة الحرب إلى أسلحة تُستخدم في التعذيب والدمار، بدلاً من استخدامها الطبيعي في توفير الراحة. والتعذيب يُعد مقدمة لقمع اللغة والوعي والجسد والحضارة أيضاً. والحرب تحول "تدمير" الحضارة من صراع بين الأفراد إلى صراع بين المجتمعات أو البناء الثقافي. وكما تذكر سكارى:

أثناء الحرب تتحول الملاقة العلبيمية بين الجسد والصوت  
إلى علاقة يصبح فيها الجسد الممنوب والصوت المتماثل  
متوترة. وبذلك تصبح حقيقة الألم هي واقع النظام الحاكم  
وحقيقة الجنة هي حقيقة فكر تعريف الذات (١٤٢).

وهذا الدمار للعالم المتحضر هو ما يقدمه عمارة في بداية مسرحيته.

فعمارة يرى أن التعذيب هو نقطة البداية مثل تحول جثة السيدة الجزائرية المجهولة إلى مصدر الميلاد الجديد حسب وصف آرتود Artaud لوظيفة المسرح وأثر الوباء. فعمارة يحول في مسرحيته عمليات الهدم التي تنتج عن التعذيب، والتي تشير إلى دمار الجزائر، إلى عمليات إعادة بناء لتلك السيدة المتوفاة ولأمة أيضاً من خلال تجسيد الألم وعرض كذب ادعاء النظام أن أفعاله صحيحة. وكذلك تؤكد سكارى على إعادة البناء بعد الدمار الذي خلفته الحرب. فبعد الحرب يتحول الدمار إلى بناء جديد عن طريق "عمليات التجميع making-up" (تخيّل أو اختراع فكرة) والتحويل إلى واقع making-real (البناء المادي للفكرة أو عملية تجسيدها). وتتبع مسرحية الميت هذا النموذج، فالجمهور يشاهد السيدة المتوفاة وقد أصبحت أقوى، ثم تجسدت بمرور الأحداث إلى أن ظهرت فعلياً على خشبة المسرح في الفصل الأخير.

وتتم "عملية التجميع" و"عملية التحويل إلى واقع" فى المسرحية فى ثلاث مراحل: فى المرحلة الأولى، يتم عكس عملية إلغاء الحضارة عن طريق تجسيد الألم الذى تشعر به الضحية وتحوّله إلى صوت رغم قول سكارى بأن الألم يقضى على الصوت ومن ثم على اللغة. ولكن هذا الصوت الذى تطلقه الضحية يعبر عما تشعر به من ألم، ولذا يتحول إلى "كفة قوة". وهذه اللغة تعتمد على السلاح الذى يُستخدم فى إحداث الألم وعلى الضرر الذى يتعرض له جسد الضحية. وبذلك يتحول الألم غير المرئى وغير المسموع إلى صورة مرئية حتى وإن كانت تخيلية: "هذه العلامات على البطن تشير لاستمرار التعذيب عدة أيام. انتظر، دعنى أديرها (ويتحرك كأنه يدير الجثة) يمكن أن ترى هنا آثار التعذيب على عنقها وظهرها" (عمارة، ٩٩). فهذا الوصف الدقيق لأثار التعذيب يجسد حقيقة الألم ويجعله مرئياً ومسموعاً.

وفى المرحلة الثانية يُعكس عمارة عملية التعذيب من خلال عكس عملية تخيل الأدوات المستخدمة فى التعذيب للقضاء على الحضارة. فبينما تشير سكارى إلى تحول الأدوات العادية إلى أسلحة، يحول عمارة هذه الأدوات التى ترتبط بالموت إلى أدوات منزلية معتادة. ويظهر هذا التحويل فى الفصل الثانى الذى يبدأ بدومينو وأوليفيير وهما ينتهيان من تناول الغداء وقد حولا التابوت إلى مائدة طعام ويتناولان الطعام ويمسكان أدوات المائدة بنفس الطريقة التى تعامل بها مع الجثة فى الفصل الأول. وهذا التشبيه الساخر والربط بين الجثة والطعام يشير إلى فداحة فعل التعذيب.

وهذه المرحلة فى إعادة بناء الجثة، وهى أيضاً جزء من "عملية التجميع"، تسمح للمشاهد بسماع بعض الأصوات. ففوة تلك السيدة المتوفاة تظهر فى كتاباتها. وهذا الإصرار على عدم الصمت حتى فى موتها، يلقي الضوء على رواية طاهر جودت التى لم يكملها آخر صيف من العقل؛ حيث يكتب وولى سوينكا Wole Soyinka فى المقدمة: "إن هذا الصوت القادم من القبر يجبرنا على سماعه" (جودت، ٩). فى مسرحية عمارة تبدأ كلمات السيدة بعبارات تشبه التعاويذ السحرية: "ثرثرة، خطابة، خمر، نخب، ستقهر. فرأيك ينتج عن الأفكار التى تتلقاها. والأوغاد يظنون أننا لا نعلم الماضى. سنضع حداً لهذه الفطرسة. ما رأيك فى طعم الأرض وعطر العالم؟ كيف تظن أننا من سيتلقى اللوم على ما يحدث؟" (عمارة، ١٠٤). فكما تشير سكارى عندما يتحدث الفرد تمتد نفسه لتشغل مساحة أكبر من جسده" (سكارى، ٢٣). وبذلك تكتسب السيدة فى مسرحية عمارة مساحة أكبر من خلال قراءة أوليفيير لكلماتها بصوت عالٍ وكأنها تسكن جسده. وفى نهاية المسرحية يتهمة دومينو بأنه يتحدث مثل هذه السيدة: "فلتهدأ قليلاً. إنك تتحدث مثل هذه السيدة. إن سماعك بهذه الطريقة يعد نهاية العالم" (عمارة، ١١٧). ولا يستطيع أوليفيير التوقف عن القراءة رغم محاولاته، فهو مقتنع بأن: كل صفحة [ من كتابات السيدة ] جزء من لغز" (عمارة، ١٢٠). فكل صفحة تقدم مفتاحاً للتاريخ والمستقبل، وبذلك أصبح أوليفيير أسيراً لهذه المرأة وكتاباتها.

ويمتد تأثير هذه السيدة لتظهر في أحلام دومينو وأوليفيير. فدومينو يعلم بأن ذراعه تحولت إلى منجل يحصد به القمح رغم أن كل طرف يعلوه رأس بشر. كما يتحول حقل القمح إلى بحر من الدماء يشرب منه وكلما قلت الدماء ظهرت حوريات. ويرى أيضاً أنه يموت شهيداً ضحية لسبب زائف. ويعلم أوليفيير دائماً بهذه السيدة في أحلامه الجنسية الوقحة والعنيفة. فيرى نفسه في محنة والسيدة في قيد الحياة تضحك على ما يواجهه وتدين أفعاله، ويصبح عاجزاً عن الكلام مثل أى شخص يعانى من الألم، وبذلك تنتصر عليه هذه السيدة. وهذه الأحلام ترعب هذين المحققين، فبينما يقول دومينو: "يا إلهي، إن هذه السيدة تضللنا" (عمارة، ١١٣)، يبحث أوليفيير عن تفسير هذه الأحلام في كتاباتها، ولكنه يجدها دائماً تدينهما: "ستقلب إليكم أعمالكم السيئة. واحذروا من العاقبة. ستقتض عليكم أعمالكم مثل الصقر الجارح" (عمارة، ١١٤). وعمارة هنا يحول التعذيب إلى ضحية، كما يعمل أوليفيير يبحث عن مبرر لما قام به من تعذيب للسيدة.

تستخدم السيدة في كتاباتها الضمير "نحن" إشارة إلى نفاق الجلادين: "نحن نراكم وأنتم تهتمون اهتماماً شديداً بإعداد أكفاننا" (عمارة، ١٢١). وهذا الاستخدام يشير إلى شعب الجزائر الذى دمره النظام الحاكم وجعله صامتاً وخائفاً. ولكن في نهاية المسرحية، عندما تمتلك أوليفيير كلمات السيدة، يتحول الضمير إلى "أنا" إشارة إلى تحول الشعب إلى فرد وحيد يستطيع الكلام دون أن يسكته أحد أو شيء حتى إن كان الموت:

سأشهد حتى وإن سالت دماي وفقدت حياتي. فلتصنع وسادة  
الأصم من جمدى، ولتغفر كلماتي على أكتافى، وليصنع  
الفلوات من عظامي، ولتسجل لحظات الرعب فى روحى...  
فالיום يشرب المرء كأس النسيان حتى آخرها. ولكنى أخبركم  
أن مفتاح سجن الذاكرة سوف يسرق يوماً ما (عمارة  
١٢١-٢).

وعمارة هنا يشير إلى قدرة الكتاب والصحفيين والمؤرخين على إعادة  
كشف الماضى مثل امتلاك كلمات هذه السيدة لأوليقيير. فإحياء التاريخ  
ينهى فترة فقدان الذاكرة التى تمنع تقدم الأمة ونهضتها.

وفى الفصل الأخير "تظهر السيدة كشبح" وتحل محل أوليفيير، بينما تحل  
جثة أوليفيير محل أجزاء الجسد الموجودة فى التابوت. وفى المرحلة الثالثة من  
إعادة البناء تتجسد هذه السيدة ممثلة الجزائر. ويرى الجمهور لأول مرة ما كان  
خافياً عنه طوال المسرحية، إشارة إلى معرفة الجمهور بأحداث الجزائر التى تم  
حجب المعلومات عنها فى الفترة السابقة. ويبدأ الفصل الأخير بنفس الشكل  
الذى بدأ به الفصل الأول من أضواء خافتة وموسيقى دينية، ولكن يتم فقط  
استبدال شبح السيدة بأوليقيير. ويظهر دومينو كما ظهر فى الفصل الأول  
نائماً بجوار التابوت، ولكن هذه المرة توقظه السيدة بدلاً من أوليفيير،  
ويتحدث معها بنفس الحوار الذى تحدث به مع أوليفيير مع استبدال اسم  
أوليقيير بكلمة "الميت" وهذا الاستبدال لحياة "امرأة" بوفاة "رجل" يتماشى مع  
تاريخ الجزائر المعاصر. فحزب الثورة كان يُعد أبا الاستقلال، ولكن فساد

الحزب أدى إلى ظهور جبهة الخلاص الإسلامي، التي تمثل الابن، ولكي تتقدم الجزائر يجب أن ينتهي هذان الحزبان. ويظهر ذلك في مسرحية يا له من أمل كبير:

إن الأب والابن شيء واحد. هالاثنتان يتلجران ويشترران  
ويطمعان في السلطة. فالأب لا يرشدك لأى شيء، والابن  
يقدم لك حكومة دينية عديمة الرحمة. وبينما يقدم لك الأب  
النمار، يقدم لك الشقاء والحزن. كما أن الأب يبعدك عن  
المالم والابن يبعدك عن الجنس البشرى بأكمله. والأب يقضى  
على الفجر والأمل، بينما يعرق الابن المستقبل. ولكي تأخذ  
فرصتك في هذا المالم يجب أن تتحكم في مصدرك وتتولى  
أنت مسئولية بلادك... وإذا لم تفعل ذلك الآن، ستغرق الجزائر  
في الظلام، وتصبح نهضتك وتقدمك بلا معنى (أيا، ٢٤٧).

والشعب يجب أن يمثل الجزائر ويمثل مستقبلها وليست الأحزاب  
السياسية (إشارة أخرى إلى النظرية السياسية لجون لوك). فظهور السيدة  
في آخر فصل يشير لإحياء الأمة، حيث يبدأ الشعب في اتخاذ خطوات  
بسيطة في توكلي المسئولية والحكم.

وفور استيقاظ دومينو يرى أوليفيير في التابوت. وفي لحظة سريرية  
يجذب أوليفيير، الذى يظهر ملطخاً بالدماء، دومينو محاولاً جذبه داخل  
التابوت رافضاً فراره بلا ذنب. ولكن يهرب دومينو تاركاً معطفه في يد



أوليفيير، فتستخدمه السيدة فى تنظيف جسد أوليفيير من الدماء، ثم تضعه ثانية على دومينو متمنية له التوفيق، مما يجعله يرتعد خوفاً. ويشير ذلك إلى ضرورة تولى دومينو لمسئولية "ثقافة الموت" التى "تقضى على الأصدقاء وتولد الأعداء" (عمارة، ١١١)، كما ذكر فى المسرحية قبل ذلك. وعمارة يشير هنا لضرورة تولى الجمهور مسئولية هذا الرعب وضرورة البعد عن الصمت لتخليص البلاد من "الإدراك الحسى". وبعد خروج دومينو تتوجه السيدة للجمهور بابتسامة عريضة متمنية له أيضاً التوفيق، ثم تدبر ظهرها ملحوظة للجمهور بيديها، بينما تملأ أصوات الموسيقى حتى يظلم المكان. وهنا تحذر السيدة، التى تمثل الجزائر، كل من يجروء بأنه سيلقى جزاءه عقاباً له على أفعاله.

وعمارة بكتابته مسرحية عن ثقافة الرعب فى الجزائر يقدم استراتيجية لإعادة بناء الأمة من خلال: كشف الحجاب عن معلومات الحرب الأهلية، وكشف عناصر حضارة الجزائر التى دمرتها القوة الطامعة فى السلطة، والسماح لشعب الجزائر بالتحدث عن تصورات مستقبل الجزائر. وكما تذكر سكارى: "يمثل الألم والخيال إطاراً للأحداث التى تمثل الحدود للأحداث الحسية والجسدية وال عاطفية. وبين هذين النقيضين تتضح طبيعة النفس البشرية" (سكارى، ١٦٥). وبذلك يسمح لنا الخيال بالتقدم وإبداع الأفكار وبناء الأمة على أطلال الألم والتعذيب والحرب. فستورا Stora يعلم حدود الباحثين فى كشف حقائق التاريخ نظراً للرقابة المستمرة على أبحاثهم، ولذلك يحث الفنانين على كشف

ما لم يستطع المؤرخون كشفه. ويقلل عمارة هذا التحدى ويقوم بتنفيذه من خلال عرض ما يؤمن به، وهو قدرة الجزائر على إعادة بناء نفسها، مثلما فعلت السيدة المتوفاة فى مسرحيته.

## المؤلفون

### ناتاليا بالديجا

ما زالت تكمل رسالة الدكتوراه في تاريخ المسرح بجامعة مينيسوتا. ورسالتها تعيد بناء لحظات العرض المسرحي التي تمثل معالم النهضة القومية في أوروبا القرن الثامن عشر. وتقدم ذلك من خلال دراسة استخدام جسد الممثل في توضيح الهوية الثقافية. وتخطط بالديجا للاستمرار في أبحاثها عن المسرح والهوية القومية في بولندا القرن الثامن عشر.

### كارين فريكر

مرشحة لنيل درجة الدكتوراه في كلية الدراما بجامعة ترينتي، دبلن. وهي تكتب عن روبرت ليباج والعملة، كما أنها محررة في مجلة المسرح الإيرلندي. وقد تم نشر كتاباتها عن ليباج والمسرح الإيرلندي المعاصر في كتب ومقالات، منها استعراض المسرح المعاصر.

تقوم بتدريس فن المسرح فى كلية سميث بنورثامبتون،  
ماساتشوستس. ومن كتبها: يوريبيدس والعيسمتس: تأملات  
وظواهر وقصص الحب فى الثقافة الأثينية *Euripides and  
Alcestis: Speculations, Simulations, and Stories of Love in  
the Athenian Culture*، ومدام لأمور ومسرحيات أخرى لراشيلد  
*Madame La Mort and Others Plays by Rachilde* وهي كوبا:  
ترجمة *Hecuba: A Translation* ليوريبيدس. وشاركت فى  
إعداد مجلة النص والعرض . *Text and Presentation* كما كانت  
محرراً ضيفاً فى العدد الخاص لمجلة التحولات، ٢٠٠١ عن ترجمة  
المسرح. كما قامت بنشر العديد من المقالات والكتب والمراجعات  
ومقدمات الموسوعات. وأخرجت بعض المسرحيات فى أوروبا  
والولايات المتحدة.

## سوزان هيديك

أستاذ تاريخ المسرح ودراسات الأداء فى قسم المسرح بجامعة  
ماريلاند، كوليدج بارك. ومخرجة بالمسرح الفرنسى، وهو برنامج  
صيفى فى فرنسا منذ عام ١٩٩٩. وقامت بنشر العديد من

المقالات عن المسرح الذي يعتمد على المجتمع، كما شاركت في إعداد كتاب عروض الديمقراطية: رؤى عالمية عن العروض المعتمدة على المجتمع *Performing Democracy: International Perspectives on Community-Based Performance* عام ٢٠٠١ وتعمل أيضاً كاستاذ فن مسرحي في باريس، فرنسا .

### سكوت ماجليس

استاذ مساعد لفنون المسرح في كلية أوجستانا في روك أيلاند . ويقوم بتدريس تاريخ المسرح والفن المسرحي، كما يقوم أحياناً بالإخراج. ودائماً ينصح الطلاب بتكوين مجموعة مسرح تجريبى. ويركز في بحثه الحالي على تدريبات الأداء والأدب التاريخي في "التاريخ الحي" بمتاحف أوروبا والولايات المتحدة.

### ديفيد بلجيرنى

حصل على درجة الدكتوراه في دراسات المسرح والأداء من جامعة بيتسبيرج. وقام بنشر عدد من المقالات والمراجعات والمقالات النقدية. وقام بالتدريس في جامعة إنديانا في بنسلفانيا والجامعة الكاثوليكية وجامعة دولة كونيكيتك الشرقية. كما

أخرج العديد من المسرحيات والأعمال المأخوذة عن نصوص  
كلاسيكية وحديثة. واعتمد في أبحاثه عن الطليعية على منحة  
مالية مقدمة من مؤسسة توشيبا.

### كارول فيشر سورجينفري

أستاذ المسرح في UCLA وتخصصت في العروض اليابانية  
والعروض متداخلة الثقافات. وشاركت في إعداد مجلة المسرح  
الآسيوي. وتعمل أيضاً كمتترجمة ومخرجة ومؤلفة لعدد من  
المسرحيات، منها: *Medea: A No Cycle* المأخوذة عن أسطورة  
إغريقية، و*فلامنكو الكابوكي* دماء الخمر ودماء الزفاف *Blood*  
*Wine, Blood Wedding*. ومن المنتظر صدور كتابها *فصول*  
*صامتة: تيراياما شوجي والمسرح الياباني ما بعد الحرب*  
*Unspeakable Acts: Terayama Shuji and Postwar Japanese*  
*Theater*.

### جلاري جاي ويليامز

أستاذ متقاعد بقسم الدراما بالجامعة الكاثوليكية في أمريكا،  
مقاطعة واشنطن. وفازت مسرحيته *تمتتا في ضوء القمر*: حلم

ليلة صيف في المسرح *Our Moonlight Revels: A Midsummer*  
*Night's Dream in the Theater* بجائزة جورج فريدلي بمؤسسة  
مكتبة المسرح عام ١٩٩٨. كما كان محرراً سابقاً لأبحاث المسرح.  
وينتمي مقاله في هذا الكتاب إلى كتابه، الذي ينوي نشره قريباً،  
مقدمة للمسرح الأمريكي. *Prologue to an American Theatre.*

س.إ. ويلمر

زميل كلية ترينتي، دابلن ومخرج سابق في كلية الدراما. ومن  
أحدث كتبه: المسرح والمجتمع والأمة : تمثيل الهوية الأمريكية  
*Theatre, Society and the Nation: Staging American*  
*Identities* عام ٢٠٠٢، وكتابة تاريخ المسرح القومي وإعادة  
كتابته *Writing and Rewriting National Theatre Histories*  
عام ٢٠٠٤ .

إيفان دارون وينت

أستاذ مساعد بقسم المسرح بكلية ماكاليستار في سانت بول،  
مينيسوتا. وظهرت مقالاته عن المسرح الإندونيسي في ندوة  
المسرح ومجلة النظرية الدرامية والنقد والمقتطفات الأدبية من

إعادة كتابة تاريخ المسرح القومي. ويقوم حالياً بترجمة عدد من المسرحيات من عدة مقتطفات أدبية من الدراما الإندونيسية.

## باتريشيا يارا

أستاذ مساعد بمصمم المسرح في دانس ومُحاضرة في جامعة براون في جزيرة رودس. وقامت بنشر مقالات ومراجعات في مجلة المسرح وجيستوس والنص والعرض. والمقال الذي قدمته في هذا الكتاب يُعد جزءاً من مخطوطها تمثيل تلاكسكالالا الذي يقدم تاريخ الأداء والعروض في تلاكسكالالا بالمكسيك. وهي أيضاً مخرجة ومصممة للفن المسرحي.



# المحتويات

١	المسرح والقومية: مقدمة وتعريف
	كيكي جوناريديو
١٥	١- إعادة بناء الأمة: الخيال الثقافي المتناقض لبولندا في القرن الثامن عشر .....
	نتاليا بالديجا
٢٣	٢ - الاحتفال بالثورة والملك لا يزال على العرش: سقوط الباستيل ....
	ومهرجان الفيدرالية (يوليو ١٧٩٠)
	سكوت ماجليسن
٤٧	٢- مقدمة أثنائية للمسرح الأمريكي .....
	جاري جاي ويليامز
٦١	٤- هيردر والمسرح الأوروبي .....
	س. إ. ويلمر
٨٧	٥- المرض الطليعي التاريخي والقومية اليابانية .....
	ديفيد بلجيري
١٢٥	٦- تذكر التراجيديا اليونانية ونسبائها كتاريخ قومي في اليابان ما بعد الحرب .....
	كارول فيشر يورجنفري
١٦٣	٧- الغياب الحرج لإنثونيسيا في قرية و. س. ريندرا .....
	إيخان دارون وينت
١٨٣	٨- روبرت ليباج: إنتاج كيبيك Québec ؟ .....
	كارين فريكر
١٩٩	٩- الإخراج المسرحي للأمة على أطلال الماضي: بحث الأداء الأثري المكسيكي .....
	باتريشيا بيارا
٢١٥	١٠- جثة الهوية الجزائرية: الميت لـ "أكور أوامارا" . .....
	سوزان هيدنيك
٢٣٧	١١- المؤلفون .....





Bibliotheca Alexandrina



0643636